
Sammlung
Kirchenmusik
herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Joh. Seb. Bach
als Orgelkomponist
und seine Bedeutung
für den kath. Organisten
von
Jodok Kehrer
weil. Domorganist in Trier
Verlag von Friedrich Pustet
REGENSBURG, ROM u. WIEN.

Sammlung „Kirchenmusik“
herausgegeben von **Prof. Dr. Karl Weinmann**
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg
Doppelbändchen XIX und XX

Joh. Seb. Bach
als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den kath. Organisten

von

Jodok Kehrer
weil. Domorganist in Trier

1920
Regensburg, Köln, Rom, Wien
Druck und Verlag von Friedrich Pustet


LIBRARY
MAY 06 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

Inhalt

Kapitel VIII

Kapitel IX

Kapitel X

Einleitung

Es gehört nicht zu unserer Aufgabe, eine Reihe von begeisterten Lobsprüchen anzuführen, die seit beiläufig 100 Jahren von Musikgrößen und anderen ausgezeichneten Männern der hohen Bedeutung und vielseitigen Schönheit der Bachschen Tonsprache gezollt wurden, oder jene zahlreichen Hinweise der bedeutendsten Musikpädagogen auf den erzieherischen, reinigenden, gesundenden, stärkenden und veredelnden Einfluß zu wiederholen, den das ernste Studium der Werke des großen Meisters auf die künstlerische Entwicklung des Musikers im allgemeinen, inmitten eines vielfach entarteten Kunsttreibens auszuüben vermag.[1] Auf den Wert des intensiven Bachstudiums für den katholischen Kirchenmusiker müssen wir indes etwas näher eingehen.

Der nur für Singstimmen ohne Begleitung berechnete reine A-cappella-Satz des 16. Jahrhunderts nimmt in melodischer, rhythmischer und textesdeklamatorischer Hinsicht[2] die zartesten Rücksichten auf das Vermögen der menschlichen Stimme. Diese Kunst war zu Bachs Zeiten fast vergessen, und auch in des Meisters Vokalmusik herrscht die instrumentale, vom Orgelstil hergeleitete Stimmenführung mit mancherlei,

---

[1] Vgl. Heft 1, Jahrg. 5 der Zeitschrift „Die Musik“ (Bach-Umfrage), Schuster & Löffler, Berlin.

[2] Vgl. Jak. Quadflieg: „Über Textesunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken“; Kirchenmus. Jahrbuch 1903, S. 95 ff., Fr. Pustet, Regensburg.

von der menschlichen Stimme schwer zu fassenden Tonschritten und komplizierteren Rhythmen. Ein Bachscher Chor klingt nach Scherings Ausspruch wie ein belebtes mächtiges Orgelwerk, auf dem die mannigfachsten Register gezogen sind.[1] Nun mildert allerdings die instrumentale Begleitung die Schwierigkeiten, die der Vokalsatz Bachs dem Chor bietet,[2] es folgt aber immerhin aus dem Gesagten, daß der sich hauptsächlich der vokalen kirchlichen Tonkunst Widmende, so erzieherisch Bach auch im allgemeinen auf ihn wirken kann, mit seinen grundlegenden Studien doch besser in mancher Hinsicht bei Palestrina und seinen Zeitgenossen aufgehoben ist, dies um so mehr, als gegenüber deren unübertrefflicher Behandlung des Textes diejenige Bachs, zumal in seinen großen liturgischen Vertonungen, dem Magnificat, der H-Moll-Messe usw., durchaus nicht immer einwandfrei ist.

Im Mittelpunkte der kirchlichen Kunst Bachs steht die Orgel „die Vertraute seiner Seele" (Wolfrum). Für sie hat er jene Werke von Ewigkeitsdauer geschaffen, die alle Vorzüge der Orgelschöpfungen seiner berühmtesten Vorgänger in sich vereinigen und heute

---

[1] Arnold Schering: Bachs Textbehandlung, S. 24 f., Kahnt Nachf., Leipzig.

[2] Selbst seine sogenannten A-cappella-Motetten ließ Bach höchstwahrscheinlich nicht ohne stützende Begleitung der Orgel singen. Siehe hierüber: Phil. Spitta, J. S. Bach, Bd. 2, S. 109 ff. und S. 438 ff., sowie Alb. Schweitzer, J. S. Bach, S. 669 ff. Beide Werke in 2. Auflage bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

noch unübertroffen, ja unerreicht dastehen. Sie lassen die Polyphonie[1] als die „wahre Redeweise der Orgel“ (Marx) in glänzender Weise zutage treten, aber auch die akkordische Massenkraft zu ihrer Zeit mit imponierender Gewalt zur Geltung kommen.

Betrachten wir nun in Kürze die einzelnen Vorteile, die dem katholischen Organisten aus dem innigen Verkehr mit Bach erblühen: Das Vertrautsein mit Form und Aufbau Bachscher Orgelkompositionen auf Grund eines analytischen Studiums derselben befähigt den technisch genügend vorgebildeten Organisten, diese mit vollem Verständnis und Geschick vorzutragen. Die Dressur der Finger und Füße allein tut es nicht, wenn auch manche glauben, daß mit dieser alles gewonnen sei. Das rechte Sichvertiefen in Bachs Orgelwerke mit ihrer gewählten, ernsten, kraftvollen, herb-gesunden Sprache wird im Bachjünger allmählich starke Abneigung gegen alle weichliche, sentimentale und banale Orgelmusik hervorrufen und befestigen. Und sollte dabei nicht auch etwas von Bachscher polyphoner Kunst nach und nach in Kopf und Finger selbst des Organisten von nur mittlerer Begabung übergehen und dieser so zur schönen melodisch-selbständigen Führung der Einzelstimmen, zur Innehaltung einer

[1] Das Hauptkennzeichen der polyphonen Satzweise ist die selbständige melodische Führung sämtlicher Stimmen. Im homophonen Satze hingegen hat eine Stimme, gewöhnlich die obere, die Führung; die anderen ordnen sich dieser unter. Treffliche Ausführungen über das Wesen der Polyphonie, besonders der Bachs, enthält: Bach-Studien (I. Teil) von P. Isidor Mayrhofer. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

bestimmten Stimmenzahl — und Ordnung im freien Spiel, jenem wichtigen Zweige seiner kirchlichen Berufstätigkeit, mit einem Worte: zur polyphonen Gestaltung seiner Improvisationssätzchen befähigt werden? Und bei wem könnte er sich besser in die orgelmäßige Ausschmückung der Stimmen (Figuration), in den kirchlichen Gebrauch des Chromas,[1] in das Gebiet der Nachahmungskunst einleben als bei Bach! Der große Meister lehrt weises vornehmes Maßhalten im Gebrauch der Satzmittel, insbesondere auch der harmonischen, edle kirchlich-künstlerische Einfachheit des Spiels. Und Organisten, deren eitles, selbstgefälliges Spiel die Überschätzung ihrer Leistungen erkennen läßt, können bei dem Riesen Bach ihre Irrtümer einsehen lernen und durch ihn auf die richtige Bahn geführt werden.

Weshalb nun trotz alledem bei vielen katholischen Organisten so wenig Verständnis für den größten Orgelmeister aller Zeiten? Daß nicht alle Orgelkompositionen Bachs kirchlich verwendbar sind, kann nicht als Grund für diese Erscheinung gelten. Manche Organisten lehnen Bach schon deshalb ab, weil ihnen keine passende Orgel zur Verfügung steht, oder ihre Technik den Schwierigkeiten der Bachschen Orgelkompositionen nicht gewachsen ist. Aber deshalb sollte doch

[1] Ein Gebiet der katholischen Orgelkunst, die Harmonisierung des liturgischen Chorals, schließt das Chroma aus. Über die Bildung der mit dem Choral in enge Verbindung tretenden freien Orgelsätze siehe: „Die Kunst des Präludierens," von Jodok Kehrer. Fr. Pustet, Regensburg.

ein strebsamer Organist nicht auf den künstlerischen Gewinn verzichten, den ihm Bach darbietet. Mit den Worten: „Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst“, weist Schumann den ernsten Musiker auf das Studium von Tonwerken ohne Zuhilfenahme des Instruments, das sogenannte Augenstudium hin. Bei diesem kann der Kunstjünger mit Ruhe den Gang jeder Stimme verfolgen, sich über Form und Aufbau der Komposition Klarheit verschaffen und an schwerer verständlichen Stellen verweilen, während selbst beim aufmerksamsten Spielen oder Anhören doch leicht Wichtiges übersehen bzw. überhört werden kann. Der mit den Augen Studierende genießt nicht nur die melodischen und rhythmischen Feinheiten des Stücks, auch dessen harmonische Schönheiten werden seinem geistigen Ohr nach und nach vernehmbar; er hört es klingen ohne Instrument.

Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß die längere, lediglich spieltechnische, fleißige Beschäftigung mit Bachs Orgelkompositionen schon ein gewisses Verständnis für des Meisters Eigenart herbeiführen, ja selbst anregend auf des Studierenden eigene Gestaltungskraft wirken kann, aber der rechte geistige Gewinn erwächst ihm doch erst, wie schon früher angedeutet wurde, aus dem analytischen Studium. Und die Erwerbung der kontrapunktischen Kenntnisse, die letzteres bis zu einem gewissen Grade voraussetzt, denken sich manche Organisten so mühevoll, daß sie sich, wenn nicht der ernste Trieb zur Weiterbildung vorhanden ist, lieber für immer mit ihrem „Bach-

spielen“ begnügen. Ein besonderes Wort möchte ich hier an jene strebsamen Organisten richten, die (wie auch s. Zt. der Verfasser) kontrapunktisch nur nach der Lehre des 16. Jahrhunderts unterrichtet eine Organistenstelle übernahmen: Was sie für ihre kirchenmusikalische Bildung bei Palestrina gewannen, ist hoch zu schätzen, und wird ihnen besonders dann zum Segen gereichen, wenn die kirchliche Berufstätigkeit sie mit den Werken der „Alten“ in nähere Berührung bringt. Im übrigen muß zugestanden werden, daß die Gewöhnung an deren rein vokale und rein kontrapunktische Satzweise mit ihrer streng gemessenen diatonischen Melodik der Einzelstimmen, mit ihren sehr beschränkten Zusammenklängen, und die Unkenntnis des viel ausgedehnteren, freieren, echt orgelmäßigen, kontrapunktisch-harmonischen Systems Bachs doch ein gewisses Hemmnis für die Entwicklung eines ausgeprägten schönen Orgelsatzes bilden. Das Spiel klebt, auch wo es sich freier entfalten darf und soll, zu leicht am Vokalen und Diatonischen und entbehrt des figurativen Elements. Aber der fleißige Kunstjünger, bei welchem vorstehendes zutrifft, lasse sich dadurch nicht entmutigen. Leichter als er glaubt wird ihm, dem auf kontrapunktischem Gebiet schon gut Eingebürgerten, das Studium des Bachschen Kontrapunktes sich gestalten.

Aber nicht nur diese Species: alle die, wenn auch kontrapunktisch noch unerfahrenen oder schwachen, sonst indes genügend vorgebildeten Organisten, welche mit ernstem guten Willen an ihrer Weiterbildung

arbeiten, möchte unser Büchlein in seinem zweiten Teil mit den Grundzügen des Bachschen Kontrapunkts und dem Wesen der zwei-, drei- und mehrstimmigen Satzweise des Meisters bekanntmachen. Es möchte sie dann weiter mittelst eingehender Besprechung einer Reihe von dessen Orgel- und orgelmäßigen Klavierkompositionen in die für diese in Betracht kommenden Hauptformen, besonders die Fuge, einführen und sie auf solchem Wege zu jenem „Bach" geleiten, aus dessen klaren gesunden Wassern jeder rechte Organist während des ganzen Lebens schöpfen soll.

Der hauptsächlich auf Spittas schon erwähntem, biographischem Werke fußende erste Teil unseres Büchleins wird den Studierenden kurz über das Leben und Schaffen des großen Sebastian unterrichten.

Die Orgelwerke Bachs zitieren wir nach der bei Breitkopf & Härtel erschienenen, auf der Ausgabe der Bach-Gesellschaft fußenden Gesamtausgabe der Werke Bachs für den praktischen Gebrauch (Orgelwerke: 9 Bände, sehr empfehlenswerte Bearbeitung von Naumann) und nach der Ausgabe Peters (9 Bände, Griepenkerl und Roitzsch). Der zweite Band der letzteren ist in vorzüglicher, durch Carl Straube besorgter Neubearbeitung erschienen. Auch für die nähere Angabe der Klavierwerke kommen die betreffenden Teile der Gesamtausgabe und der Ausgabe Peters in Betracht. Bei der Besprechung von Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers beziehen wir uns auf „Handbuch für Organisten" von Bernh. Kothe,

3. Teil: Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für die Orgel bearbeitet von J. G. Zahn (Leuckart, Leipzig). Die Gesangswerke zitieren wir nur nach der Gesamtausgabe. Die Zitation erfolgt durchweg unter den Abkürzungen G. A. und P. mit Angabe von Band und Nummer.

Von guten, teilweisen Ausgaben Bachscher Orgelkompositionen seien hier genannt: 2 Bände zum Studium und kirchlichen Gebrauch für katholische Organisten von Jos. Renner jr. (Breitkopf & Härtel, Leipzig); 3 Bände Präludien, Fugen, Fantasien usw. von Homeyer (Ed. Steingräber, Leipzig).

Eine gute Ausgabe der Klavierwerke Bachs von Bischoff (Ed. Steingräber, Leipzig), sowie die zu Studienzwecken sehr geeignete, teilweise Ausgabe derselben durch Max Reger und Schmid-Lindner (Schott Söhne, Mainz) sind ebenfalls zu nennen.

I. Teil

Bachs Leben und Werke

Unser Johann Sebastian bekennt sich in seinen eigenen Aufzeichnungen zu jener Linie des Bachschen Geschlechts, die in dem 1619 zu Wechmar in Thüringen verstorbenen Müller, Bäcker und Musikdilettanten Veit Bach ihren Ahnherrn erblickt. In einem von dessen Söhnen, dem Spielmann Hans B., gest. 1626 in Wechmar, tritt uns der Berufsmusiker geringeren Grades entgegen. Drei Söhne des Letztgenannten kommen indes für den künstlerischen Entwicklungsgang der Bache schon in höherem Maße in Betracht:

1. Johann B., gest. 1673 als Organist und Direktor der Stadtmusik in Erfurt. Die von ihm gegründete Familie spielte noch ein ganzes Jahrhundert lang eine bedeutende Rolle im Musiktreiben der Stadt.

2. Christoph B., der Großvater unseres Sebastian, widmete sich ganz der weltlichen Musik und starb 1661 als gräflicher Hof- und Stadtmusikus in Arnstadt. Bedeutender als seine vorgenannten älteren Brüder ist der edle

3. Heinrich B., der von 1641 bis zu seinem 1692 erfolgten Tode als Organist in Arnstadt wirkte. Ritter in seiner Geschichte des Orgelspiels[1] nennt ihn den Nestor der Thüringer Orgelspieler und zeigt dessen Bedeutung als Komponist an einem Choralvorspiel.[2]

---

[1] Max Heße, Leipzig, Bd. I, S. 163.
[2] Bd. II, Nr. 101.

Die zwei Söhne Heinrichs nehmen einen höchst ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte ein:

Johann Christoph, der ältere, von 1665 bis zu seinem Todesjahr (1703) Organist in Eisenach, weniger bekannt durch seine Choralvorspiele als durch seine großartigen Vokalwerke, von denen die bekannte zweichörige Motette: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", lange Zeit Sebastian Bach zugeschrieben war.

Johann Michael, „noch kein ganzer Meister, aber ein tief empfindendes, erhabener Ahnungen volles Künstlergemüt",[1] wirkte von 1673 bis zu seinem im Jahre 1694 erfolgten Tode als Organist und Gemeindeschreiber in Gehren bei Arnstadt. Andr. Pirro nennt Heinrich den frommen, Joh. Christoph den großartigen und Joh. Michael den visionären Bach.[2] Ritter rühmt des letzteren Choralvorspiele, in denen alles ungesucht, faßlich, orgelmäßig und kirchlich sei.[3] Christoph, dem mittleren Sohne des Hans B., wurde im Jahre 1645 ein Zwillingspaar, Joh. Christoph und Ambrosius, geboren. Von diesen kam der letztere 1667 als Hof- und Stadtmusikus nach Erfurt, verheiratete sich mit Elisabeth Lämmerhirt und zog gegen 1671 nach Eisenach. In seinem jüngsten, im März 1685 dort geborenen Kinde Johann Sebastian sollte nicht nur die musikalische Entwicklung des Bachschen Geschlechtes, sondern eines ganzen Zeitalters ihren Höhepunkt erreichen.

---

[1] Spitta I, S. 63.

[2] Andr. Pirro: J. S. Bach, sein Leben und seine Werke; deutsch von B. Engelke. Schuster & Löffler, Berlin.

[3] I, S. 164; II, Nr. 104.

Den ersten Musikunterricht, hauptsächlich im Geigenspiel, wird der talentvolle Knabe von seinem Vater erhalten, wohl auch schon höhere musikalische Anregung bei seinem berühmten Oheim Joh. Christoph gefunden haben. Sebastians Mutter starb 1694, und ein Jahr später trug man den Vater, kurz nach dessen zweiter Verheiratung, zu Grabe. Den so verwaisten Knaben nahm der älteste Bruder — wieder ein Joh. Christoph —, Organist in Ohrdruf bei Arnstadt, der den Unterricht Joh. Pachelbels[1] drei Jahre lang genossen hatte, zu sich. In Ohrdruf wurde jedenfalls der Grund gelegt zu jener Vorliebe, die Seb. Bach später für die Form der Pachelbelschen Choralkunst in seinen eigenen Werken bekundet. Wohl zuerst im Musikunterricht des Bruders, dann aber, da dieser Unterricht dem musikhungrigen Knaben nicht genügte, in Anfängen eines eifrigen Selbststudiums, welches diesen dereinst zum größten Musikautodidakten aller Zeiten machen sollte. Ein Buch mit Stücken von Pachelbel und anderen berühmten Meistern, das man ihm nicht aushändigen will, verschafft sich der Junge ebenso heimlich als er dessen Inhalt kopiert und studiert, bis man ihm nach der Arbeit eines halben Jahres die mühsam gefertigte Abschrift wegnimmt.[2] — Seine wissenschaftlichen Studien begann Sebastian am Lyzeum in Ohrdruf, an

---

[1] Johann Pachelbel, geb. 1653 in Nürnberg, gest. 1706 daselbst. Als Schüler der süddeutschen Schule gewann er durch sein ausgedehntes, langjähriges pädagogisches Wirken in Eisenach, Erfurt und Gotha großen Einfluß auf die Entwicklung des mitteldeutschen Orgelstils. Von seinen Choralbearbeitungen (siehe auch Ritter II, Nr. 82—84) später mehr.

[2] Nekrolog Bachs durch Mizler 1754 in seiner „musikalischen Bibliothek" Teil IV veröffentlicht.

welchem auch der Chorgesang eifrige Pflege fand. Die ihm als tüchtigen Sopranisten bald zufließenden Einnahmen kamen dem Haushalt des Bruders zugute.

Gegen Ostern 1700 trat der Fünfzehnjährige mit seinem Freunde Erdmann als Diskantist und Mettenschüler bei der Schule des Michaelsklosters in Lüneburg ein. Nach dem baldigen Bruch seiner schönen Sopranstimme verwendete man Bach als Instrumentalisten. Die vielen vorzüglichen kirchlichen Aufführungen und das Studium der in der Klosterbibliothek vorhandenen reichen handschriftlichen und gedruckten Musikschätze[1] brachten den eifrigen Jüngling in der Bekanntschaft mit den besten kirchlichen Vokal- und Instrumentalwerken mächtig vorwärts. Von ersteren mögen ihn wohl die des berühmten Heinr. Schütz (1585—1672), auf den wir später zurückkommen werden, am meisten angezogen haben. Unter letzteren fand Bach auch jenen Samuel Scheidt[2] vertreten, der den Choral zuerst künstlerisch und orgelmäßig in mannigfacher Weise bearbeitete. Allerdings sind seine Werke noch nicht ganz von den Merkmalen erster Versuche frei.[3]

Die Hauptformen, in denen zu Bachs Zeiten sich das Choralvorspiel im allgemeinen bewegte, sind an

---

[1] Katalog in W. Junghans: Joh. Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. Gymnasialprogramm Lüneburg 1870.

[2] Geb. 1587 in Halle, von 1609—1654 Organist daselbst, Schüler des Amsterdamer Meisters Sweelinck (1562—1621), von welchem später weiter die Rede sein wird.

[3] Scheidts 1624 erschienenes, gedrucktes Orgelwerk „Tabulatura nova" war epochemachend. Siehe Spitta I, S. 96, Schweitzer S. 33 f., auch Ritter II, Nr. 129/31.

die Namen Pachelbel, Böhm und Buxtehude geknüpft. Das Genie Bachs aber war berufen, diesen Formen höheres geistiges Leben einzuhauchen.

Für seine meisten Choralbearbeitungen gewinnt der uns bereits bekannte Pachelbel aus jeder Zeile der Choralmelodie, des Cantus firmus (C. f.), gewöhnlich durch Verkürzung der Notenwerte, das Thema zu einem kleineren Fugensatz, gegen dessen Ende hin der entsprechende Teil des C. f. in längeren Noten bei einer dafür vorbehaltenen Stimme folgt. Das Vorspiel enthält also so viele, sich aneinanderreihende Fugensätzchen, als der C. f. Verse hat. (Zweite Art der Fuge zum Choral. Siehe S. 162.) Uns überlieferte andere Choralbearbeitungen Pachelbels aber werden heute als solche Fugensätze über die erste Zeile der Choralmelodie betrachtet, die später von großen Choralbearbeitungen zur praktischen Verwertung abgetrennt wurden[1] (Choralfughette. Siehe S. 168). Mit Pachelbelscher Art, die zu Bachs Zeiten das Choralvorspiel in Mitteldeutschland fast vollständig beherrschte, war Bach auf Grund seiner Studien in Lüneburg schon vertraut. Nun sollte ihm von seiten Böhms[2] neue Anregung kommen. Das Typische der Choralbearbeitung Böhms ist die Auflösung der Choralmelodie in Koloratur. Zuweilen findet diese eine rein harmonische Unterlage wie in dem Vorspiel: „Vater unser im Himmelreich";[3] im allgemeinen ist sein Satz

[1] Vgl. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte 1874, S. 119.

[2] Der Thüringer Georg Böhm, geb. 1661, war nach längerem Aufenthalt in Hamburg von 1698 an Organist an der Johanniskirche in Lüneburg und starb dort 1733.

[3] Ritter II, Nr. 121.

von eleganter Beweglichkeit, etwas klaviermäßig. Der Basso ostinato, die fortwährende Wiederholung eines prägnanten Baßmotivs ist bei Böhm beliebt. Beim Vergleich des vorgenannten Satzes mit dem Choralvorspiel: „Christum wir sollen loben schon“[1] entdeckt man übrigens ein gewisses Schwanken in seiner Schreibart, denn letzteres bewegt sich fast ganz in den ruhigen Bahnen Pachelbels. Von dem direkten Einfluß Böhms auf den jungen Bach zeugen des letzteren, höchst wahrscheinlich in Lüneburg entstandenen zwei Choralvariationenwerke (Partiten) über: „Christ, der du bist der helle Tag“, und: „O Gott, du frommer Gott“.[2] Zu der eleganten, geradezu graziösen Behandlung des Stoffs in den einzelnen Variationen steht im auffallenden Gegensatz die plumpe Harmonisierung der Eingangschoralsätze. Der Basso ostinato kommt schon sehr geschickt zur Anwendung; mit dem Pedal weiß Bach aber noch nichts Rechtes anzufangen. In Var. 7 des erstgenannten Werks geht es zum beliebigen Gebrauch mit der 4. Stimme; alles übrige ist manualiter zu spielen. Anlehnung an Böhms Satzweise werden wir auch in späteren Choralarbeiten Bachs entdecken. Auf die Choralkunst Buxtehudes wird in Bälde die Rede kommen.

Gegenüber der mitteldeutschen Orgelschule, die hauptsächlich dem protestantischen Choral zugewendet ist,[3] glänzt die von Italien direkt beeinflußte süd-

---

[1] Ritter II, Nr. 120.

[2] G. A. VII, Nr. 58/59, P. V, S. 60 ff., S. 68 ff.

[3] Gerade in Thüringen fand auch der Süddeutsche Pachelbel während seines langjährigen Aufenthalts den vorbereiteten Stoff und die Anregung für die Schaffung seiner neuartigen Choralvorspiele.

deutsche Schule durch ihre Tokkatenkunst. Bedeutende Vertreter derselben sind Joh. Jak. Frohberger, gest. 1667; und Joh. Kasp. Kerll (1627—1693),[1] die beide, wahrscheinlich gleichzeitig, den Unterricht des großen Girolamo Frescobaldi[2] in Rom genossen hatten, sowie Georg Muffat (1645—1714), der als Hoforganist und Pagenmeister in Passau starb. Ritter erblickt in des letzteren Tokkaten[3] die Verkörperung des kunstwürdig gehobenen Begriffs der Tokkata;[4] sie lassen den warmen seelischen Hauch empfinden, der wirkliche Musik von bloßem Tonspiel unterscheidet.[5] Während seiner langjährigen Lehrtätigkeit in Thüringen hatte Pachelbel einen gewissen glücklichen Ausgleich zwischen süddeutscher und mitteldeutscher Orgelkunst herbeigeführt. Böhms Satzweise aber ist von der norddeutschen Schule beeinflußt, die er in Hamburg hatte kennen lernen. Vater der letzteren ist der schon genannte Jan Pieters Sweelinck, der „norddeutsche Organistenmacher", Schüler von Zarlino in Venedig, der die Tokkaten- und Kanzonenkunst der Venetianer (Merulo und Giovanni

[1] Auf diese war der Knabe Bach schon bei seinen geheimen Ohrdrufer Studien gestoßen.

[2] Frescobaldi (1580—1644), Italiens größter Orgelmeister, wirkte an St. Peter in Rom. Siehe Haberls Monographie im K. Jahrb. 1887 und dessen Ausgabe von 68 Orgelstücken Frescobaldis. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[3] Enthalten im „Apparatus organisticus" (Ausgabe S. de Lange, Leipzig, bei Rieter & Biedermann). Besonders schön sind Nr. 6 a und 11 a.

[4] Nach allgemeinem Begriff ein Stück, das sich gewöhnlich aus breiten harmonischen Stellen, virtuosem Laufwerk und fugierten Abschnitten zusammensetzt.

[5] I, S. 159.

Gabrieli) weiter entwickelt und in der Fugenkunst als Vorläufer Bachs zu betrachten ist.

Die Hauptvertreter der norddeutschen Schule sind: Heinr. Scheidemann, Schüler Sweelincks, gest. 1663, Organist an der Katharinenkirche in Hamburg, Lehrer und Amtsvorgänger des berühmten Adam Reinken (1623—1722). Außer diesen beiden wirkten in Hamburg noch Scheidemanns Schüler, Matth. Weckmann (1621—1674) und Vinzenz Lübeck (1654—1740). In Lübeck aber finden wir den großen Dietrich Buxtehude (1637—1707) als Organisten an der Marienkirche, in dessen Wirken und Schaffen der Glanz der norddeutschen Schule seinen Höhepunkt erreichte und der auf unseren Bach einen so nachhaltigen Einfluß gewinnen sollte.[1] Von Buxtehudes Choralbearbeitungen sind zwei Hauptarten zu unterscheiden. In den kleinen einfachen Choralvorspielen durchzieht der C. f., in der Regel einfach verziert, die Oberstimme; die anderen Stimmen kontrapunktieren frei; Imitationen und fugierte Abschnittchen kommen vor, besonders bei den Zwischensätzchen, die Harmonien sind gewählt und interessant. Die vollendete technische Meisterschaft, den großen Ideenreichtum des Autors bekunden seine großen Choralfantasien. Der Cantus firmus wird in der Regel hier mit frei erfundenen Themen kombiniert und durchgeführt. Gerne läßt Buxtehude ihn in den einzelnen Abschnitten von einer Stimme auf die andere übergehen. Umbildungen des C. f. kommen vor; Takt-

[1] Buxtehudes Orgelwerke (Ausgabe Spitta) in zwei Bänden bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. Bd. I enthält die freien Orgelstücke, Bd. II die Choralbearbeitungen.

wechsel ist häufiger.[1] Aparte Klangwirkungen ergeben sich, wenn das Pedal mit 8′ oder mit 8′ und 4′ Registrierung die Choralmelodie in höherer Lage bringt. Mit Reinkens hat Buxtehude den Gebrauch des Doppelpedals gemeinsam. Sind die großen Choralsätze des Lübecker Meisters geistreich, glänzend, virtuosenhaft, so fehlt ihnen doch jene warme Innerlichkeit, jene Einheitlichkeit der Stimmung, die den Choralschöpfungen Pachelbels eigen ist. Erst in seinen uns überkommenen freien Orgelschöpfungen (Präludien und Fugen, 1 Tokkata, 1 Passacaglio, 2 Ciaconen)[2] offenbart Buxtehude ganz die eigenartige Größe der norddeutschen Orgelkunst.

Treten wir einem dieser Werke (Präludium und Fuge G-Moll)[3] etwas näher: „Ungestüm wie ein Wellensturz bricht mit einer gangartigen Tonfigur das Präludium herein und schäumt in Terzen- und Sextengängen wild umher.“[4] In Takt 7 steigt beim Pedal ein Thema auf, das sich passacaglienartig wiederholt, und aus dem auch das bedeutende Fugenthema bei veränderter Taktart gebildet wird. Dem ersten Fugensatz, dessen harmonieprächtigen letzten Takte in

---

[1] Manchmal nähert sich Buxtehude Pachelbel, indem er Themen mehr oder weniger frei der Choralmelodie abgewinnt, wie denn überhaupt gewisse Zwischenformen durch Mischungen der Elemente der erwähnten drei Urtypen entstanden.

[2] P a s s a c a g l i a : Ein auf fortwährend sich wiederholendem Baßthema von gemessener Bewegung und ungerader Taktart aufgebautes Tonstück. Die C i a c o n a weist das Baßthema stellenweise auch anderen Stimmen zu.

[3] Bd. I der Spittaschen Ausgabe, Nr. XIV, auch bei R i t t e r unter Nr. 125.

[4] S p i t t a I, S. 265. — G a n g : Eine in gleichen Noten laufende, ein Motiv sequenzartig festhaltende Tonfigur (R i e m a n n).

einen Halbschluß auslaufen, folgt ein $^4/_4$-Zwischensatz, in welchem den Achtelgängen der Unterstimme jene charakteristischen Buxtehudeschen Akkordschläge entgegengestellt werden, mit denen auch Bach in manchen seiner Werke dem vom Pedal ergriffenen Thema gegenüber operiert. Großartig fällt nun das Pedal mit mächtigen Sprüngen ein. Die folgende Umkehrung dieser Stelle leitet zum letzten gewaltigen Fugenabschnitt über, der die melodische und rhythmische Änderung des Themas ($^3/_2$-Takt), ein Kennzeichen der mehrteiligen nordischen Fuge, bringt. Gegen Schluß hin muß die Durchführung des Themas dem freien Spiel weichen. Das tiefere Eingehen auf die großartige Komposition behalte sich der Studierende für eine spätere Zeit vor. Aufmerksam sei aber hier noch gemacht auf das Charaktervolle der Themenbildung, auf die reife thematische Führung des Pedals, die den Süddeutschen, selbst Muffat abgeht, auf das Figurenwerk des Schlusses und die sogenannten geschüttelten Zweiunddreißigstel des vorletzten Taktes. Glänzende Pedalsolostellen, wie sie auch Bach oft bringt, ebenso die fast taktfrei zu spielenden Orgelrezitative und die überraschenden mächtigen Harmonienfolgen, die z. B. Bachs große G-Moll-Fantasie[1] (Takt 14—21, bzw. Takt 31—38) aufweist, sind weitere Merkmale Buxtehudescher Kunst. Die Fugenkunst Buxtehudes strebt ins Große, Weite, vollendete Satztechnik und große Wärme der Empfindung spricht sich in den Fugenwerken des Lübecker Meisters aus, dabei fehlt ihnen aber im allgemeinen jene Einheitlichkeit der Form und der Stimmung, die uns in den Fugen des fertigen Bach entgegentritt.

[1] G. A. II, Nr. 14, P. II, Nr. 4.

Jedenfalls auf Anregung Böhms hin wanderte Bach von Lüneburg aus nach Hamburg, um den alten Reinken zu hören und neue Eindrücke zu gewinnen. Auch mit den Kompositionen Reinkens,[1] wie mit denen des Lübecker Meisters wird sich Bach in Lüneburg schon beschäftigt haben. Besuche in Celle bei Hannover verschafften dem wißbegierigen Jüngling die Gelegenheit, sich mit französischer Musik bekannt zu machen, die von der dortigen Hofkapelle eifrig gepflegt wurde, und Couperin des Großen (1668—1733) Einfluß auf Bachs Klavierkunst ist in des letzteren großen Suitenwerken unverkennbar.[2] So dehnte sich während der Lüneburger Jahre der musikalische Gesichtskreis des jungen Genies immer weiter aus, und die ausgezeichneten instrumentalen Leistungen, die er zu hören Gelegenheit hatte, spornten Bach an, das eigene virtuose Spiel, besonders an der Orgel, immer mehr zu vervollkommnen. Nach ehrenvoller Vollendung seiner Gymnasialstudien, im musikalischen Wissen und Können bereits auf hoher Stufe angelangt, fand Bach im April 1703 als Violinist bei der Kapelle des Prinzen Johann Ernst in Weimar Anstellung. Doch sein Herz zieht ihn zur Orgel und kirchlichen Tätigkeit hin, und bereits im Herbst desselben Jahres sehen wir den als ausgezeichneten Orgelspieler schon

[1] Siehe hierüber Ritter I, S. 176 f. und Phil. Wolfrum: J. S. Bach, Bd. I, S. 33, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[2] Im Bach-Jahrb. 1910 bringt Wanda Landowska interessante Aufschlüsse über die intimen Beziehungen Bachs zur französischen Klaviermusik. Sein Interesse für die Werke der französischen Meister bekunden schon die Abschriften, die er vom livre d'orgue des Reimser Organisten Nic. de Grigny (1671—1703) und von den Klavierstücken des Ch. Dieupart († 1740) nahm.

bekannten jungen Künstler des Organistenamtes an der „neuen Kirche" in Arnstadt walten. Hier reifte Bachs Orgelspiel der Meisterschaft entgegen, und auch zu kompositorischer Tätigkeit ließ ihm die neue Stelle reichlich Zeit. Letztere betätigte er zuerst in der Osterkantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen".[1] Es entstanden weiter zwei Klavierwerke: ein Capriccio und eine mehrteilige Sonate. Mehr wie diese Kompositionen interessiert uns ein gegen 1704 geschriebenes, seinem Ohrdrufer Bruder gewidmetes weiteres Capriccio,[2] weil es einerseits noch eine gewisse Unreife und Unordnung in der Handhabung der Fugenform und im Gebrauch des Pedals, anderseits aber schon Geschicklichkeit in der Entwicklung eines Themas offenbart.

Zwei höchst interessante Orgelkompositionen verdanken ihr Entstehen jedenfalls den ersten Arnstädter Jahren:

Präludium und Fuge C-Moll.[3] (K. G.) Auf das schöne, polyphone, durch ein echt nordländisches Pedalsolo eingeleitete Präludium werden wir im zweiten Teil zurückkommen. (S. 106.) Der Fuge fehlt die Innehaltung einer festen Stimmenzahl, die sogenannte

[1] Auf Bachs Kantatenwerke können wir nur im allgemeinen in einem späteren Abschnitt und auf die Klavierwerke hauptsächlich nur insoweit eingehen, als sie für die Studien des Organisten von größerer Bedeutung sind. Ein Weiteres verbietet der Mangel an Raum.

[2] Peters, Klavierwerke XIII, Nr. 6. Die Komposition ist für das damals viel gebräuchlich gewesene Pedalklavier (Cembalo, 2 Manuale und Pedal) bestimmt.

[3] G. A. IV, Nr. 26, P. IV, Nr. 5. K. G.: Hier und in der Folge Zeichen für die kirchliche Gebrauchsfähigkeit eines Stücks. Den Vortrag der Fuge kann man bei Takt 46 schließen.

Stimmigkeit. Auch die Art, wie die Themeneinsätze erfolgen, besonders aber die stiefmütterliche Behandlung des Pedals stempeln die Komposition zur Jugendarbeit. Aber das ganze Werk ist von gewaltiger orgelmäßiger Wirkung. Und in der Fuge ist es gerade der verspätete Eintritt des Pedals mit seinen von mächtigen nordischen Akkordschlägen begleiteten dröhnenden Sechzehntelgängen, der eine ungeheure Steigerung hervorbringt. Von echt virtuosem Glanz sind die folgenden Tonfluten des Manuals, die zum Schluß hin alles überschäumen.[1]

Fuge C-Moll.[2] Komposition von großem, melodischem und harmonischem Reiz. Eigenartiges Thema, das mit dem nebensächlichen späten Eintritt des Pedals ganz aufgegeben wird. Auch hier bekunden allerlei Figuren- und Laufwerk, Pedalsolo vor Schluß u. a. die Bekanntschaft Bachs mit den Manieren der norddeutschen Schule.

Um der letzteren Hauptvertreter, Buxtehude, hören und diesem persönlich nähertreten zu können, benutzte Bach den ersten, ihm im Herbst 1705 bewilligten Urlaub zu einer Reise nach Lübeck. Und wie sehr die ungeheure Orgelkunst des Lübecker Meisters und auch dessen berühmte „Abendmusiken“[3] ihn gefangen nahmen erhellt schon aus dem Umstande, daß er seinen Urlaub eigenmächtig beinahe auf das Vierfache ausdehnte. In folgenden Orgelkompositionen ist der enge Anschluß an Buxtehude unverkennbar; Spitta

---

[1] Siehe Spitta I, S. 247.

[2] G. A. IV, Nr. 32; P. IV, Nr. 9.

[3] Konzertierende kirchliche Musikwerke, die Buxtehude an bestimmten Abenden zur Aufführung brachte.

bringt deshalb ihre Entstehung mit der Zeit nach der Rückkehr aus Lübeck in Verbindung:[1] Auf die Mehrteiligkeit der Fuge stoßen wir in

Präludium und Fuge A-Moll.[2] Dem kurzen Präludium folgt eine einfache Fuge. Freies Zwischenspiel leitet dann über zu einer Fuge mit zwei neuen Themen. Freies Nachspiel nach Buxtehudes Art beschließt die Komposition.

Fantasie G-Dur[3] mit dem bekannten majestätischen Grave (K. G. Besprechung S. 107) als Mittelsatz: ein ganz von Buxtehudescher Eigenart beeinflußtes Werk. Dreisätzig ist eine weitere

Fantasie G-Dur.[4] Die Komposition erwächst aus einem Thema, das mehrmals umgebildet wird. Der letzte Satz hat die Form der Ciaccona.

Tokkata und Fuge E-Dur.[5] Großartige vierteilige Orgelschöpfung mit besonders glänzendem Eingangssatz (K. G. Besprechung S. 104). Die erste Fuge möchte man ihres schön geordneten Aufbaues wegen schon einer späteren Zeit zurechnen. Anlehnung an Buxtehude zeigt auch eine

Fuge G-Dur, ($^{12}/_{8}$-Takt),[6] sowie eine weitere von Spitta nicht erwähnte

---

[1] I, S. 315 ff. Vielleicht ist eine oder die andere derselben auch schon vor der Reise nach Lübeck geschrieben worden. Bach lernte ja das Wesen der norddeutschen Musik sicher schon in Lüneburg kennen.

[2] G. A. III, Nr. 24; P. III, Nr. 9.

[3] G. A. V, Nr. 42; P. IV, Nr. 11.

[4] G. A. V, Nr. 41; P. IX, Nr. 6, von Spitta (I, S. 317) als nicht veröffentlicht bezeichnet.

[5] G. A. III, Nr. 18; P. III, Nr. 7. (C-Dur.) Spitta (I, S. 794) hält C-Dur für die ursprüngliche Tonart.

[6] G. A. IV, Nr. 34; P. IX, Nr. 2, nach Spitta nur handschriftlich vorhanden (I, S. 320).

Fuge G-Dur ($^4/_4$-Takt).[1] Unter die Weimarer Klavierwerke rechnet Spitta die von der Bach-Gesellschaft und Peters unter die Orgelsachen eingereihte

Fantasie und Fuge A-Moll.[2] Die glänzende, bunte, mehrteilige Komposition zeigt in solchem Maße den Einfluß der Nordländer, daß man versucht ist, sie der späteren Arnstädter Zeit zuzuweisen.

Im Februar 1706 nach Arnstadt zurückgekehrt, mußte unser Künstler zunächst ob seiner großen Urlaubsüberschreitung die verdiente Rüge des Konsistoriums über sich ergehen lassen. Ungerechtfertigt war auch nicht dessen vorgebrachter Tadel über Bachs Begleitungsart des Gemeindegesangs. Das Unpraktische und Verwirrende derselben ersieht man aus dem auch von Spitta[3] angezogenen Begleitungssatz: „Wer nur den lieben Gott läßt walten".[4] Und wenn der etwas eigenwillige Jüngling in diesem Punkte, wie auch hinsichtlich der gleichzeitig beanstandeten Ausdehnung seines freien Spiels, seine dem Gottesdienst untergeordnete Stellung einmal verkannte, so soll er darin weder jungen noch alten Organisten zum Vorbild dienen. Die so entstandenen unangenehmen Vorkommnisse bestärkten Bach in der schon vorher gehegten Absicht, Arnstadt baldmöglichst zu verlassen,

---

[1] G. A. IV, Nr. 33; P. IX, Nr. 4.

[2] G. A. II, Nr. 16; P. IX, Nr. 1.

[3] I, S. 310.

[4] P. V, S. VI. Der erste Teil ist Vorspiel. In der Folge erscheinen die einzelnen Zeilen der Melodie, reich figuriert (Böhm), meistens durch unregelmäßig eingefügte Zwischenspiele getrennt; die vier letzten Takte dienen als Nachspiel. Der Satz gehört wohl der ersten Arnstädter Zeit an.

und im Juli 1707 nahm er den durch den Tod des hochangesehenen Georg Ahle erledigten Organistensitz an St. Blasius in Mühlhausen in Thüringen ein. Am 17. Oktober 1707 führte er seine Verwandte Barbara, die Tochter des uns bekannten Michael Bach von Gehren, zum Altare. In den Februar 1708 fällt die Aufführung der Kantate „Gott ist mein König",[1] die der neue Organist pflichtgemäß für die Feier der neuen Ratswahl komponiert hatte, und die auf Kosten des Rats zum Druck kam. Wenn auch nur zum Orgelspiel verpflichtet, suchte Bach doch mit allem Eifer die gesamte kirchliche Kunst Mühlhausens auf eine höhere Stufe zu bringen. Vielseitig war die Tätigkeit, die er zu diesem Zwecke entfaltete. Auch der ausgezeichnete Entwurf zu der unter Bachs Leitung vollführten Rekonstruktion der großen Orgel von St. Blasius, in welchem sich überraschende Kenntnisse in der Kunst des Orgelbaus aussprechen, zeugt dafür. Aber die Bemühungen Bachs scheiterten nicht zum wenigsten an einem hartnäckigen Kampfe, der damals zwischen Pietisten und Orthodoxen in Mühlhausen tobte. In seinen Hoffnungen getäuscht folgte Bach schon im Sommer 1708 einer ehrenvollen Berufung als Hoforganist und Kammermusikus an den herzoglichen Hof in Weimar. Für den jungen Orgelkünstler begann nun eine glückliche und an Erfolgen reiche Zeit. Sein immenses virtuoses Geschick, das sich auch besonders im Gebrauch des Pedals äußerte, seine eigenartige Kunst des Registrierens,[2] „in neuen

[1] Nr. 71.

[2] Ob es nicht hinsichtlich des Registrierens bei manchen unserer katholischen Organisten dringend einer Besserung bedürfte? Nicht wenige machen es sich mit dem „Knöpfedrücken"

Klangmischungen unerschöpflich, oft eigenartig bis zum Befremden, aber niemals stillos und raffiniert"[1] und sein geistreiches Improvisieren verschafften ihm nicht nur bald die höchste Gunst des Hofes, sondern auch den Ruf als eines der ersten Orgelmeister Deutschlands. Forkel, Bachs erster Biograph,[2] berichtet über dessen Improvisationskunst, daß nach dem Ausspruch Emanuels, des dritten Sohnes Bachs, selbst die Orgelkompositionen des Meisters keinen rechten Begriff von ihr zu geben vermöchten.

Für die Beurteilung der Entstehungszeit der Orgelschöpfungen Bachs sind mangels ausreichender fester chronologischer Anhaltspunkte im allgemeinen mehr die inneren Merkmale derselben entscheidend. So teilt man die zahlreichen, der Weimarer Periode zugerechneten Werke in zwei Gruppen ein, eine frühere und eine spätere. Der ersteren rechnet Spitta zu:

Drei Präludien: C-Dur (K.G.), G-Dur und A-Moll.[3] C-Dur: Kurzer, sauberer, vierstimmiger Satz. Mit dem gebundenen Stil desselben geraten die Takte 20—26 etwas in Widerspruch. Für das glänzende, bewegte G-Dur-Präludium läßt Spitta die Möglichkeit der Entstehung vor 1708 offen. Das ruhige A-Moll-Präludium entwickelt sich aus dem Motiv des 4. Taktes.

---

sehr bequem, andere arbeiten gerne in geschmacklosen Effekthaschereien. Kirchliches und künstlerisches Fühlen vereint, sollen den Organisten leiten, daß er die Stimmen seines Instruments voll ausnützt, ohne aber jemals mit seinem Registrieren aufdringlich zu werden. Karl Lochers „Erklärung der Orgelregister und ihrer Klangfarben" bietet reichen Stoff zu diesbezüglichen Studien. (Nydegger & Baumgart, Bern.)

[1] Mizler, Nekrolog, S. 172.

[2] Über Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke, S. 22. Leipz. 1855.

[3] G. A. IV, Nr. 28/30. P. VIII, Nr. 8, 11; IV, Nr. 13.

Fantasie C-Dur[1] (K. G.). Kurzer motivischer Satz, ursprünglich nur für Manual geschrieben; die G. A. bringt eine Bearbeitung mit Pedal. Die

Acht kleinen Präludien und Fugen[2] rechnet Griepenkerl sen. zu den reiferen Jugendarbeiten; ihm pflichtet Mayrhofer bei (S. 109 unten). Spitta ist entgegengesetzter Meinung (I, S. 398 f.) und Schweitzer schließt sich ihm an. (S. 256.) Der große Bachbiograph betont auch, daß die meisten der Präludien hinsichtlich der Gesamtgestaltung und der Figuration (siehe besonders Nr. 4) deutlich den Einfluß der italienischen Violinkonzerte zeigten, mit deren Übertragung Bach sich in Weimar lebhaft beschäftigte. Jedenfalls aber lassen manche häufiger anzutreffenden Einzelzüge: Mangelnde Stimmigkeit, Ungeordnetes in der Führung des Pedals, klaviermäßiger Stil, das Urteil Spittas, daß diese kleinen lehrreichen Kompositionen durchweg den Stempel gebietender Meisterschaft an sich trügen, übertrieben erscheinen. Die weitaus meisten der Fugen, von denen wir die erste und die dritte (S. 119 u. 128) eingehend analysieren werden, eignen sich zum kirchlichen Gebrauch. Von den Präludien möchte ich indes nur das in E-Moll für kirchliche Zwecke empfehlen. Auf dieses, sowie auf die Präludien D-Moll, G-Dur und A-Moll werden wir ebenfalls im zweiten Teil zurückkommen. In der wegen ihres schönen Themas und ihrer prächtigen Entwicklung bekannten sogenannten

[1] G. A. V, Nr. 39; P. VIII, Nr. 9.
[2] G. A. IV, Nr. 27; P. VIII, Nr. 5: C-Dur, D-Moll, E-Moll, F-Dur, G-Dur, G-Moll, A-Moll, B-Dur.

Kleinen G-Moll-Fuge[1] (K. G.) bekunden nur noch ein themenloser Pedaleinsatz in Takt 26 und das ungeordnete Übergehen des Themas vom Tenor in den Sopran (Takt 25 u. 27) die noch nicht völlige Reife Bachs. Ähnliches findet sich bei

Präludium und Fuge C-Dur[2] vom 23. Takte der letzteren ab. In der auf das Virtuose gerichteten, äußerst wirkungsvollen Komposition spielt akkordische Massenkraft eine größere Rolle. Die Stimmigkeit ist nicht aufrechterhalten.

Präludium und Fuge E-Moll.[3] (K. G.) Besprechung des höchst bedeutenden und charakteristischen Präludiums S. 103. Die Fuge, mit eigenartigem Thema, überaus stimmungs- und ausdrucksvoll.

Dem natürlichen Verlangen des jungen Meisters, als Hoforganist seine ungeheure Spielfertigkeit allseitig zu zeigen, entspricht es, daß in manchen Werken der ersten Weimarer Zeit das virtuose Moment und die Anlehnung an Buxtehude noch stark hervortritt. Aber diese Anlehnung beschränkt sich immer mehr auf Formales, Bachs Eigenart und Ideenreichtum kommen immer mehr zur Geltung. Das tritt besonders zutage in:

Tokkata und Fuge D-Moll.[4] Der erste Satz, eine glänzende Improvisation in der bunten phantastischen Form Buxtehudes, und die ganz frei gehaltene Fuge, die gegen Schluß hin zu den Manieren

---

[1] G. A. IV, Nr. 35; P. IV, Nr. 7.
[2] G. A. IV, Nr. 25; P. IV, Nr. 1.
[3] G. A. III, Nr. 23; P. III, Nr. 10.
[4] G. A. III, Nr. 21; P. IV, Nr. 4.

der Tokkata sich zurückwendet, tragen doch den Stempel des Bachschen Genies an sich.

Als eine der glänzendsten Orgelkompositionen des Meisters bezeichnet Spitta mit Recht:

Präludium und Fuge D-Dur.[1] Vermutlich ist sie für eine der Kunstreisen gesetzt worden, von denen später die Rede sein wird.

Präludium und Fuge G-Dur.[2] Nach dem heiteren, virtuosen Präludium (Besprechung S. 106) leitet ein kurzes feierliches Grave zu der lebhaft bewegten, inhaltlich weniger bedeutenden Fuge über. In

Präludium und Fuge G-Moll[3] aber folgt dem konzertmäßigen ersten Satz eine ernste, strenge, meisterhafte Fuge, deren Schlußteil allerdings dem Lübecker Meister doch Tribut zollt. Zuletzt seien hier erwähnt:

Präludium und Fuge A-Moll,[4] obgleich die reife berühmte Fuge, die nur noch am Schlusse sich auf nordische Manieren einläßt, einer späteren Zeit angehört. Das virtuose Präludium aber weist mit seiner feurigen Spielfreudigkeit, ganz freien Entwicklung und den vielen Buxtehudeschen Anklängen entschieden auf die erste Weimarer Zeit hin. —

Angeregt durch seine Tätigkeit als Kammermusikus machte sich Bach in Weimar gründlich mit den italienischen Meistern Vivaldi (gest. 1743), Legrenzi (1625 bis 1690), Corelli (1653—1713) und Albi-

[1] G. A. II, Nr. 10; P. IV, Nr. 3.
[2] G. A. III, Nr. 22; P. IV, Nr. 2.
[3] G. A. II, Nr. 13; P. III, Nr. 5.
[4] G. A. I, Nr. 4; P. II, Nr. 8.

noni (1674—1745) bekannt. Von Erstgenanntem übertrug er, dem Beispiele seines Freundes Walther[1] folgend, sieben Violinkonzerte auf das Klavier und eines auf vier Klaviere, während noch übrige neun Transkriptionen auf andere, zum Teil nicht ermittelte Originale zurückzuführen sind. Auch von den in Weimar entstandenen

Vier Orgelkonzerten: G-Dur, A-Moll, C-Dur, C-Dur[2] (Konzertsatz), sind mit Bestimmtheit nach den neuesten Forschungen nur zwei als freie ausbauende Übertragungen Vivaldischer Violinkonzerte zu betrachten,[3] während man die Originale der übrigen (Prinz Johann Ernst von Weimar?) noch nicht sicher ermittelt hat. Wir begnügen uns mit der kurzen Erwähnung dieser Kompositionen, die für kirchliche Zwecke unbrauchbar sind und an Wert im allgemeinen den Originalwerken Bachs nachstehen.[4] Im Anschluß an vorstehendes haben wir weiter anzuführen:

Doppelfuge C-Moll.[5] (K. G.) Das Hauptthema rührt von Legrenzi her, wird zuerst (bis

[1] Joh. Gottfr. Walther (1684—1748), von 1707 ab Stadtorganist zu Weimar; ausgezeichneter Kontrapunktist und Musiklexikograph. Als letzterer fand er später in Ernst Ludw. Gerber einen hochbedeutenden Nachfolger (siehe Riemann). Walthers Freundschaft mit Bach erkaltete später.

[2] G. A. V, Nr. 46—49; P. VIII, Nr. 1—4.

[3] Siehe hierüber Schweitzer, S. 177 f. Spitta, der noch sämtliche Klavier- und Orgelkonzerte auf Vivaldi zurückführt (I, 409), ist überholt.

[4] Schweitzer betont (S. 247), daß Bach bei Vivaldi, Corelli und Legrenzi Klarheit und Plastik im musikalischen Aufbau gelernt habe.

[5] G. A. IV, Nr. 31; P. IV, Nr. 6.

zu Takt 37) allein fugenmäßig behandelt, ebenso von da ab bis zu Takt 71 das Nebenthema. Die beiden Themen werden dann vereint durchgeführt. Der unkirchliche Anhang kann wegfallen. Die Komposition entstand gegen 1708.

Doppelfuge H-Moll.[1] (K. G.) Zwei Themen aus einer Kirchensonate von Corelli liegen der weit ausgesponnenen, ungemein anmutigen und klargezeichneten Komposition zugrunde. Schon im 3. Takte gesellt sich das Nebenthema zu dem Hauptthema.

Tokkata und Fuge C-Dur[2] haben ganz die Form des dreisätzigen italienischen Konzerts. Der erste Satz, mit freiem Passagenwerk und Pedalsolo beginnend, ist in der Folge von zwei gangartigen Hauptgedanken beherrscht. Ganz eigenartig stellt sich der reizende Mittelsatz als ununterbrochene, über homophoner Begleitung (durchgehende Pedalfigur) schwebende Gesangsmelodie dar. Das anhängende majestätische Grave leitet zur lebhaften Fuge über.

Daß Bach auch die Werke des großen Römers Frescobaldi in Weimar studierte, beweist schon die Abschrift, die er sich von dessen „Fiori musicali" 1714 angefertigt hat.[3] Als Frucht dieser Studien dürfte zunächst die

[1] G. A. IV, Nr. 36; P. IV, Nr. 8.

[2] G. A. III, Nr. 20; P. III, Nr. 8.

[3] Hier sei der Studierende auf den bildenden Wert des von Bach stets geübten, heute leider fast vergessenen Abschreibens von Partituren bedeutender Musikwerke aufmerksam gemacht. Auch das Partiturspiel sollte recht eifrig betrieben werden.

Canzona D-Moll (K.G. Besprechung S. 141)[1] zu betrachten sein. Und an italienische Orgelkunst erinnert auch das feierliche

Allabreve in D-Dur.[2] (K. G.) Ausgedehnte vierstimmige Doppelfuge mit sofort hinter dem Hauptthema einsetzendem Nebenthema. Die geringere bzw. stärkere Ausnutzung von zwei Fugen des Albinoni finden wir in den

Klavierfugen A-Dur und H-Moll,[3] von denen die letztere auch in einer zweiten, späteren Bearbeitung vorliegt. Und ein wohl auch in der ersten Weimarer Zeit entstandenes Variationenwerk für Klavier deutet schon mit seinem Titel:

Alla maniera italiana[4] auf italienische Vorbilder hin. Erwähnt sei an dieser Stelle eine kleine

Klaviersuite in F-Dur,[5] weil sie mit ihrer Ouvertüre französischen Einfluß bekundet. Nach dieser führt Spitta an:

Drei Klavierfugen, A-Dur, A-Dur, A-Moll.[6] Von den mehrsätzigen

Tokkaten für Klavier nennen wir die drei in der ersten Weimarer Zeit entstandenen E-Moll, G-Moll und D-Moll,[7] sowie die zwei gewaltigen, einer etwas späteren Zeit angehörenden, in Fis-Moll und C-Moll.[8]

[1] G. A. IV, Nr. 37; P. IV, Nr. 10.
[2] G. A. IV, Nr. 38; P. VIII, Nr. 6.
[3] G. A. Klavierwerke X, Nr. 10/11; P. Kl. Werke XIII, Nr. 10; III, Nr. 5.
[4] P. XIII, Nr. 2.
[5] Ebenda Nr. 4.
[6] P. XIII, Nr. 9; IX, Nr. 13, 15.
[7] P. IV, Nr. 3, 10; IX, Nr. 1.
[8] P. IV, Nr. 4/5.

Vier Fantasien: A-Moll, D-Dur, G-Moll, H-Moll[1] nimmt Spitta sämtliche für das Klavier in Anspruch. Die erstgenannte (mit Fuge) haben wir bereits S. 27 unter den Orgelwerken angeführt. Als

Fantasia con Imitazione[2] (K. G.) wird auch die letzte derselben (H-Moll) von unserer G. A. den Orgelwerken beigerechnet: Ruhige polyphone zweiteilige Komposition, auf die wir kurz später zurückkommen werden. (S. 106.)

Der älteren, auf Bibelwort und Choral textlich gegründeten, polyphon wenig ausgestatteten, aber von warmem Empfinden getragenen Kirchenkantate hat Bachs Genie neues Leben und größere Ausdehnung verliehen. Die verschiedenen Formen der Orgelmusik: Die Fuge — auch die mehrteilige —, die Ciacona, die verschiedenen Arten der Choralbearbeitung übertrug er ohne weiteres auf die Vokalmusik.[3] Für die erste Weimarer Zeit, vor 1712, bezeichnet Spitta (I, S. 438 ff.) drei Kantaten als die vollendetsten der älteren Gattung: „Nach dir, Herr, verlanget mich", „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" und „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit".[4] Die letztgenannte (Actus tragicus) ist jener ergreifende Sterbegesang, in welchem Text und Musik zur vollendetsten inneren Harmonie verschmolzen sind.

---

[1] Fantasie D-Dur wird von Schweitzer (S. 317) zu den Tokkaten gezählt.

[2] G. A. V, Nr 43.

[3] Spitta: Über J. S. Bach, S. 30. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[4] G. A. Nr. 150, 131 106. Für die Kantate Nr. 131 gibt Schweitzer (S. 515) Mühlhausen als Entstehungsort an.

Von dem subjektiven Wesen der nach dem Dreißigjährigen Kriege auch in Deutschland beliebt gewordenen italienischen opernmäßigen Musik sollte selbst die deutsche Kirchenmusik nicht unbeeinflußt bleiben. Dem Eindringen des Rezitativs und der italienischen Arie in der Kirchenkantate leisteten die im Anfange des 18. Jahrhunderts erschienenen, freien, madrigalischen Kantatendichtungen des Theologen Erdmann Neumeister bedeutenden Vorschub.[1] Auch Bach benutzte Dichtungen Neumeisters und die italienischen Formen, aber seine neuen Kantaten gewinnen doch im Vergleich zu den opernhaften Kantatenschöpfungen seiner Zeitgenossen ein höheres, eigenartiges, einheitliches, kirchliches Gepräge. Durch die reiche Mitwirkung der Orgel verlieren Rezitativ und Arie von ihrem subjektiven leidenschaftlichen Charakter, anderseits erhalten die von der Orgelmusik hergenommenen vielstimmigen Formen durch ihre Besetzung mit ausdrucksfähigen Singstimmen ein individuelleres Leben.[2]

Die im Jahre 1714 erfolgte Ernennung zum Konzertmeister schloß für Bach die Verpflichtung ein, jährlich eine Anzahl von Kantaten für den Gottesdienst zu komponieren. Die Texte zu diesen lieferte ihm hauptsächlich Salomo Franck, Konsistorialsekretär in Weimar, während später in Leipzig der Postbeamte Christ. Friedr. Henrici (Picander) sein Haupt-Kantaten-Dichter war. Auch einige Texte der

---

[1] Das italienische Madrigal bedeutet ein Sinngedicht (schäferlichen Ursprungs), dessen Grundgedanke in den letzten Zeilen erscheint. In deutscher Sprache eignet es sich formell ausgezeichnet zur Musik.

[2] Vgl. Spitta: Über Joh. Seb. Bach, S. 36.

Dichterin Marianne von Ziegler wurden von Bach benutzt.[1]

Etwa von 1735 ab wandte sich der Meister wieder der Choralkantate zu, er sieht von der Benutzung freier Arientexte ab, aber Picander bringt ihm die Choralstrophen in madrigalische Formen, und so ist die Rückkehr doch keine vollständige. Von allen diesen Choralkantaten aber gilt, daß sie nicht nur der letzte, sondern auch der tiefste Ausdruck der Frömmigkeit Bachs sind. Man fühlt es seiner Musik an, wie er innerlich von diesen Kirchenliedern ergriffen ist.[2]

Außer einer Anzahl weltlicher hinterließ der Meister eine große Menge kirchlicher Kantaten, von denen 198 auch in der Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch veröffentlicht sind. Möge man ihnen in unserem öffentlichen Musiktreiben bald mehr Beachtung als wie bisher schenken![3]

Zum Wachsen der Berühmtheit unseres Meisters trugen nicht wenig die unternommenen Kunstreisen bei, durch die seine vielseitige Weimarer Tätigkeit von Zeit zu Zeit unterbrochen wurde. Spitta spricht von einer Reise an den Kasseler Hof vor 1714, von einem Besuch in Halle 1713 und von einem solchen in Leipzig (Dezember 1714). Wenngleich die 1713 eingeleiteten

[1] Vgl. auch: Bachs Kirchenkantatentexte von Rud. Wustmann, Bach-Jahrbuch 1910, S. 45—62.

[2] Schweitzer, S. 721 f.

[3] Eine gut übersichtliche, nicht zu weit ausgesponnene Abhandlung über Bachs Kantaten enthält Pirro-Engelke, während die Orgelkompositionen, selbst die bedeutendsten, in diesem Werke etwas zu kurz kommen. Sehr interessant und eingehend schreibt Schweitzer von den Kantatenschöpfungen, besonders über die in ihnen niedergelegte tonmalerische Sprache.

Verhandlungen wegen Übertragung des Organistenamts von Liebfrauen in Halle an Bach gescheitert waren, zog man unseren Meister doch, um ihn zu ehren, zur Prüfung der 1716 fertiggestellten, neuen großen Orgel hinzu. Auch eine mutmaßliche Reise an den Hof in Meiningen mag in das Jahr 1716 fallen.

Bachs zunehmende Berühmtheit führte ihm in Weimar bald eine größere Anzahl strebsamer Schüler zu: Joh. Mart. Schubart (Nachfolger seines Lehrers in Weimar), Joh. Casp. Vogler, Tobias Krebs, Joh. Gotthilf Ziegler, die alle zu bedeutenden Organisten heranwuchsen. Auch Bernhard Bach (Sohn des Ohrdrufer Joh. Christoph), dem wir ein wertvolles Manuskript mit Kompositionen seines großen Lehrers verdanken, war unter diesen Schülern.[1] Des Meisters Stellung brachte es mit sich, daß er für den alten kränkelnden Kapellmeister Samuel Drese mancherlei Arbeiten zu übernehmen hatte. Trotzdem wurde bei Neubesetzung der Stelle nach Dreses Tod (1716) dessen unbedeutender Sohn dem verdienten Bach vorgezogen. Und nach den neueren Forschungen hatte unser Meister auch nicht die Ehre, eine der für die zweite Säkularfeier der Reformation 1717 benötigten Festkantaten zu komponieren.[2] Das alles kränkte ihn tief und drängte ihn von Weimar fort. Ungnädig entlassen, wanderte er im November 1717 nach Cöthen, um die ihm vom Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen angebotene Hofkapellmeisterstelle anzutreten. Große Genugtuung war Bach kurz vorher in Dresden aus

[1] Spitta I, S. 796.
[2] Wolfram, S. 58.

seinem Sieg über den französischen Klavier- und Orgelmeister Marchand erwachsen, der sich einem anberaumten musikalischen Wettstreit mit dem deutschen Meister in letzter Stunde durch die Flucht entzogen hatte.

Ehe wir dem fürstlichen Kapellmeister nach seinem neuen Wirkungsort folgen, muß noch der Orgelschöpfungen der späteren Weimarer Jahre gedacht werden. Hier wäre zuerst zu nennen die gewaltige

Passacaglia C-Moll.[1] Ganz idealisierte Buxtehudesche Kunst; die Form der Ciacona spielt hinein. Eine großartige Doppelfuge krönt die Komposition. Während die Präludien zum Teil noch weiter das Konzertmäßige herauskehren, tritt in den Fugen das Virtuose mehr zurück; die Themen werden ruhiger und einfacher, ihre Durchführung ist geordneter und vertiefter.

Präludium und Fuge G-Dur.[2] Dem glänzenden Präludium — nordische Manieren, freie Stimmenbehandlung — folgt eine Fuge, die mit ihrem lebhaft bewegten Thema und der stellenweisen freien Stimmenvermehrung einerseits, mit ihrem im übrigen geordneten Wesen anderseits eine gewisse Grenze gegen die früheren Fugen bildet.

Präludium und Fuge A-Dur.[3] Das lebhaft bewegte Präludium ein Muster der harmonischen Figuration. Man sehe zu, wie der Meister in Takt 5—6 bei der 2. Stimme schon das eigenartige, periodisch gestaltete Fugenthema andeutet. Von der

---

[1] G. A. VI, Nr. 50; P. I, Nr. 2.
[2] G. A. I, Nr. 8; P. II, Nr. 2.
[3] G. A. I, Nr. 7; P. II, Nr. 3. Variante, S. IV.

Fuge (K. G.) ist Spitta entzückt (I, S. 580), Schweitzer (S. 253) redet von einer sonnig bewegten Fuge, während Mayrhofer (S. 78) sie zu den unschönsten Erzeugnissen des Meisters rechnet. Dem warmen, gemütvollen und kindlich-heiteren Charakter der Fuge dürfte man sich schwerlich verschließen können.

Tokkata und Fuge D-Moll (dorisch).[1] Erster Satz glänzend, ausgedehnt, von ganz konzertmäßiger Gestaltung. In dem Thema der großen vollendeten Fuge (K. G.) erblickt Schweitzer (S. 253) ein unbeschreibliches Bild ruhender Kraft.

Präludium und Fuge F-Moll.[2] (K. G.) Ernstprächtiges Präludium, vorwiegend motivisch verlaufend, zum Teil in harmonischer Figuration. Für den kirchlichen Vortrag kann von dem aufschreienden Akkord in Takt 70, unter Weglassung des folgenden Laufwerks, direkt zum Schlusse übergegangen werden. Gedankenreiche Fuge mit schlichtem, ausdrucksvollem Thema. In dem fünfstimmigen Stimmengeflecht kommt mancher thematische Stimmeneinsatz nicht zu voller Wirkung und ist auch mit den Augen nicht leicht zu entdecken.

Eine seiner großartigsten Orgelkompositionen bietet Bach in

Präludium (Fantasie) und Fuge C-Moll.[3] (K. G. Besprechung S. 112 u. 147.) Streng

[1] G. A. III, Nr. 19; P. III, Nr. 3.

[2] G. A. II, Nr. 12; P. II, Nr. 5.

[3] G. A. II, Nr. 15; P. III, Nr. 6. Die Bezeichnung gewisser Präludien als Fantasie, Tokkata oder einfach als Piece d' orgue ist in den verschiedenen vorhandenen Abschriften der Weimarer Meisterwerke nicht einheitlich. Siehe hierüber Schweitzer, S. 249. Die Begriffe Tokkata, Fantasie usw. sind überhaupt für das Genie Bachs keine eng begrenzten.

thematischer Aufbau; das Ausscheiden des Passagenwerks und Festhalten an einer bestimmten Stimmenzahl unterscheiden das Präludium von den meisten der bis jetzt angeführten. Diesem ebenbürtig ist eine

Fantasie C-Moll.[1] (K. G. Besprechung S. 111.)

Die etwas fantastische, nicht sehr zweckdienliche, schon S. 27 berührte Art der Begleitung des Gemeindegesangs, wie sie auch in anderen Sätzen[2] niedergelegt ist, bekundet manchmal schon, wie z. B. in den unten zuletzt genannten Nr. 3 und 7 die Absicht des Autors, der Stimmung des Textes in der Kontrapunktierung bzw. der Figuration musikalischen Ausdruck zu geben. Etwas derartiges gewahrt man auch in dem unverständlicherweise unter die Choralvorspiele aufgenommenen großen Satze „Herr Gott dich loben wir"[3] mit seinen charakteristischen Kontrapunkten und interessanten Harmonien. Von epochaler Bedeutung aber in dieser Hinsicht ist Bachs in Weimar entstandenes

Orgelbüchlein. 45 Choralbearbeitungen[4] „anfahenden Organisten" gewidmet. Das Eigenartige dieser Sätze liegt darin, daß sie nicht nur die Choralmelodie bringen, sondern daß auch die im jeweiligen

---

[1] G. A. V, Nr. 40; P. IV, Nr. 12.

[2] G. A. VIII, Nr. 92; IX, Nr. 123; VIII, Nr. 106; IX, Nr. 141. P. V, Anhang, Nr. 1, 6, 3, 7.

[3] G. A. VIII, Nr. 98.

[4] G. A. VII, P. V. Die G. A. verzeichnet 46 Sätze, weil sie den Choral „Liebster Jesus wir sind hier" in beiden fast gleichen Bearbeitungen aufnahm; Peters bringt unter Ausscheiden des Chorals „Komm, Gott, Schöpfer" nur 44 Sätze, und zwar (wie die G. A.) in alphabetischer Folge, aber untermischt mit anderen Choralbearbeitungen, die mit einem * bezeichnet sind.

Texte niedergelegte Hauptidee und ausgeprägte Stimmung oder gewisse Vorstellungen, die die Worte beim Autor wachriefen, in einem den ganzen Satz durchziehenden Motiv lebendigen Ausdruck gewinnen. „Die Choräle sprechen zu uns in einer Sprache, vom Worte angeregt, aber durch das Wort nicht wiederzugeben; ein innerliches heiliges Empfinden sucht durch das Ohr den Weg zu unserer Seele.“ So Wolfrum (S. 153) über den Inhalt des Orgelbüchleins, der uns später weiter beschäftigen soll.[1]

Zu den früher angeführten zwei Choralpartitenwerken gesellt sich jetzt ein drittes Werk über den Choral: „Sei gegrüßet, Jesu gütig“.[2] Die elf Variationen gehören augenscheinlich verschiedenen Schaffensperioden an. Während die Gestaltung der pedallosen Sätze Nr. 1—4 und Nr. 7 noch auf Arnstadt (Böhm) hinweist, bildet Nr. 8 den Übergang zu den reiferen Variationen, von denen Nr. 10 an Buxtehudesche Art erinnert und nur Nr. 5 pedallos ist. Außer Nr. 6 hat auch Nr. 9 den C. f. im Pedal, diese aber in Tenorlage mit 8′ Registrierung. Meisterhaft sind der Eingangschoral und besonders die fünfstimmige Schlußvariation bearbeitet.

Wir erwähnen hier noch jene 52 Choralbearbeitungen Bachs, die uns aus Abschriften von Schülern und Freunden des Meisters überkommen, in Band XL der Ausgabe der Bach-Gesellschaft[3] enthalten sind

[1] Siehe auch Schweitzer, S. 261 ff. und Kapitel XXII. Vgl. mit Spitta I, S. 588 ff.

[2] G. A. VII, Nr. 60; P. V, S. 76 ff.

[3] Dieser bringt in seinem ersten Teil die Sätze aus der Sammlung Kirnbergers, des Schülers Bachs, der hier in erster Linie in Betracht kommt.

und von Mayrhofer S. 142—156 hintereinander besprochen werden.[1] Unter ihnen befinden sich auch die oben bereits verzeichneten Begleitungssätze zum Gemeindegesang. Dem in Cöthen herausgegebenen Orgelbüchlein ließ Bach in Leipzig mehrere weitere Sammlungen von Choralbearbeitungen folgen. Von diesen enthält die letzte 18 Sätze, die zum größten Teil als später sorgfältig gesichtete und überarbeitete Kompositionen der letzten Weimarer Zeit angesehen werden.[2] Die Nennung der noch übrigen Sammlungen bleibt der Leipziger Zeit, das Eingehen auf die einzelnen Formen der Bachschen Choralsätze dem zweiten Teil unseres Werkchens vorbehalten.

„Im stillen Winkel" nennt B a t k a[3] den Aufenthalt Bachs in dem weltabgelegenen Cöthen. Das persönliche Verhältnis des auch musikalisch feingebildeten Fürsten zu seinem Kapellmeister gestaltete sich bald zu einem vertrautfreundschaftlichen, und die ruhigste, von Widerwärtigkeiten freieste Zeit seines Künstlerlebens mag der Meister wohl in Cöthen verlebt haben. Bei der kleinen Besetzung der fürstlichen Kapelle wies ihn seine amtliche Tätigkeit hauptsächlich auf Kammermusik und dieser verwandte Orchestermusik hin. Kunstreisen unterbrachen von Zeit zu Zeit das stille Cöthener Dasein. So sehen wir Bach schon im Dezember 1717 als Prüfer der neuen Orgel der Paulinenkirche in Leip-

[1] Sämtlich auch in der G. A. zerstreut vorfindlich in Bd. VIII und IX.

[2] G. A. VIII, Nr. 72, 74/76, 100, 109/10; IX, Nr. 113/15, 126, 128/30, 132/33, 142, 144. Peters VI, Nr. 7/9, 12 b, 27, 31/32; VII, Nr. 35/37, 43, 45/47, 48/49, 56, 58. Siehe S c h w e i t z e r, S. 268 ff. und S p i t t a I, S. 601 ff.

[3] R i c h. B a t k a: J. S. Bach (Reclam jun., Leipzig), S. 61.

zig. Spitta spricht (I, S. 621) weiter von einer im Herbst 1718 unternommenen Reise nach Halle, wo der Meister auch Händels Bekanntschaft zu machen gehofft hatte. Sie kam weder damals noch später zustande. Selbst auf der Reise wollte Fürst Leopold die Gesellschaft seines Kapellmeisters nicht entbehren. Im Frühjahr 1720 nahm er ihn mit nach Karlsbad. Bei der Rückkehr nach Cöthen im Juli sollte Bach seine treue Lebensgefährtin, die Mutter seiner sieben Kinder, nicht mehr wiederfinden; ein schneller Tod hatte sie weggerafft. Der Meister trug sein schweres Leid als Mann und Christ. Im Spätherbst desselben Jahres führte eine Reise nach Hamburg unseren Bach nochmals mit dem alten Reinken zusammen, der trotz seiner 97 Jahre noch immer amtierte. Sein geistreiches Improvisieren nach nordischer Art über den Choral „An Wasserflüssen Babylons" trug ihm den bekannten hohen Lobspruch des Hamburger Meisters ein. Die gleichnamige Choralbearbeitung Bachs mit Doppelpedal mag an diesen Vorgang erinnern.[1] Für die Hamburger Reise hat Bach vermutlich auch die

G-Moll-Fantasie (Besprechung S. 104) und Fuge[2] komponiert. Im Gegensatz zu dem mehr thematischen Wesen der späten Weimarer Präludien bewegt sich die Fantasie so ausgeprägt in den Manieren der Nordländer (wenn sie auch ganz von Bachschem Geiste durchdrungen ist), daß Spitta mit Recht (I, S. 635) annimmt, der Thüringer Gast habe

---

[1] G. A. VIII, Nr. 77; P. VI, Nr. 12. Doppelpedal haben auch die großen Choralbearbeitungen „Aus tiefer Not" (G. A. VIII, Nr. 78; P. VI, Nr. 13) und „Wir glauben all an einen Gott" (G. A. IX, Nr. 152).

[2] G. A. II, Nr. 14; P. II, Nr. 4.

vor die hamburgischen Orgelkünstler auf ihrem eigenen Gebiete hintreten wollen. — Neben der mächtigen Orgel der Katharinenkirche mag Bach damals auch wohl das große Werk von St. Jakob (4 Manuale und Pedal) gespielt und die Sehnsucht nach seinem Lieblingsinstrument heftig wieder empfunden haben. Wenigstens meldete er sich für den damals gerade freigewordenen Organistensitz an St. Jakob. Aber ein anderer wurde ihm vorgezogen, der „aus Erkenntlichkeit für die Wahl versprochene 4000 Mark an die Kirchenkasse von St. Jakob zahlte“.[1]

Bachs kompositorische Tätigkeit wandte sich in Cöthen vorzugsweise den für die Kammermusik in Betracht kommenden Streichinstrumenten und dem Klavier zu. Es entstanden dort:

Drei Kompositionen für Violine solo, fünf für Cello solo und eine für die von Bach selbst erfundene Viola pomposa, die sämtlich der aus kontrastierenden Tanzstücken (häufig unter Vorausschickung eines Präludiums bzw. eines sonstigen Einleitungssatzes) zusammengefügten Form der Suite angehören. Weiter:

Drei mehrsätzige Sonaten für Violine solo. Aus einer derselben (G-Moll) kehrt die Fuge in freier Übertragung auf die Orgel wieder in Präludium und Fuge D-Moll.[2] Im Gegensatz zu der Fuge ist das nur manualiter zu spielende Präludium (K. G.) ruhig, orgelmäßig gehalten. Es sind hier weiter anzuführen:

---

[1] Spitta I, S. 631.
[2] G. A. II, Nr. 11; P. III, Nr. 4.

Sonaten für Violine — für Gambe — für Flöte und obligates Klavier, sowie drei Sonaten für Flöte, eine für Flöte und Violine und eine für zwei Violinen, diese sämtlich mit begleitendem Klavier.[1] Spitta erwähnt noch (I, S. 733 f.) einige Konzerte, bei welchen die Sologeige dem vom Klavier vervollständigten Streichorchester gegenübersteht. In das Jahr 1721 fällt die Vollendung der berühmten, dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg gewidmeten sechs Konzerte. Besetzung sehr mannigfaltig. Bei Nr. 2, 4 und 5 konzertieren mehrere Instrumente gegen das Tutti (Concerto groẞo). Das Klavier tritt bei den meisten in Mitwirkung.[2] Von vier Orchestersuiten ist es nicht ganz gewiß, ob sie in Cöthen oder in Leipzig entstanden sind. Sie gehören jener höheren Suitenform an, der wir bei den späteren Klavierkompositionen wieder begegnen werden. Orgel- und Klaviersatz waren zu Bachs Zeiten nicht so streng geschieden wie es heute der Fall ist, und in manchen Orgelwerken des Meisters finden wir Klaviermäßiges der Orgel angepaßt; dagegen erscheinen nicht wenige Klavierschöpfungen mit ihrer streng gebundenen Polyphonie wie für die Orgel geschrieben. Das zweimanualige Klavizimbel (Cembalo) wurde damals stark kultiviert

[1] Kompositionen mit obligatem Klavier sind in der Regel strenge Trios, in denen das Klavier als Hauptinstrument zwei selbständig gehende Stimmen auszuführen hat, wohingegen dem begleitenden Klavier nur die Ausführung der bezifferten Baßpartie zugeteilt ist.

[2] Betreffs obengenannter Werke siehe Näheres bei Spitta I, S. 718 ff.

und einzelne, nachgewiesenermaßen ursprünglich für das der Orgel nahestehende Klavizimbel mit Pedal bestimmten Kompositionen Bachs, wie z. B. die berühmten sogenannten Orgelsonaten (siehe auch S. 61), sind heute einfach den Orgelkompositionen eingereiht. Seine tiefstempfundenen, in die Cöthener Zeit fallenden Klavierwerke hat Bach aber für das Klavichord erdacht, das mit seinem mehr anhaltenden und beseelungsfähigen Ton gegenüber dem Klavizimbel mit seiner etwas abgerissenen trockenen Tongebung[1] die Möglichkeit des gesangreichen, ausdrucksvollen Vortrags bot. Wie sehr Bach bestrebt war, seine Schüler sowohl zum „kantablen", ausdrucksvollen Vortrag als auch zur geordneten polyphonen Durchführung eines eigenen musikalischen Gedankens anzuleiten,[2] erhellt aus seinem Vorwort zu einem der besten Unterrichtswerke aller Zeiten, den

Inventionen:[3] 15 zweistimmige und 15 dreistimmige Klaviersätze, von denen immer je zwei derselben Tonart im engeren Verhältnis zueinander stehen.

Die Sammlung, 1723 besonders redigiert und herausgegeben, findet sich zuerst in dem für Bachs ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, 1720 angelegten Klavier-

---

[1] Ein Fortschritt hinsichtlich der Andauer des Tons machte sich bei dem gegen 1740 von Bach erfundenen Lautenklavizimbel bemerkbar. In die dreißiger Jahre fallen die Verbesserungen, die Gottfr. Silbermann von Freiberg an dem vermutlich von dem Florentiner Christophori erfundenen Hammerklavier vornahm. Bach brachte diesen das lebhafteste Interesse entgegen.

[2] Hier sei auch erwähnt, daß Bach den methodischen Gebrauch des Daumens und mit diesem eine bessere Handhaltung und größere Treffsicherheit herbeiführte.

[3] G. A. I, P. VII.

büchlein, das von der Lehrmethode des Meisters Kunde gibt. Es bringt nach den ersten Unterweisungen vor den zwei- und dreistimmigen Inventionen (Sinfonien) hauptsächlich Präludien, und zwar sieben der uns überkommenen

18 kleinen Präludien für Anfänger[1] und 11 Präludien von größerer Bedeutung, die zum Teil überarbeitet, im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers Aufnahme fanden. Die kleinen Präludien sind wahre Kabinettstückchen und von großem instruktiven Wert für den Anfänger im Bachstudium. — Wir kehren zu den Inventionen zurück und bezeichnen diese als das beste weitere Übungsmaterial für die Gewöhnung an das polyphone Spiel, zunächst in technischer Hinsicht: zur Stärkung der für den Organisten so wichtigen Unabhängigkeit der Hände voneinander. Wie sie aber auf die Entwicklung der eigenen Gestaltungskraft des Studierenden wirken sollen, sagt Bach ja in seinem Vorwort. In dieser Beziehung bilden sie eine wahre Fundgrube auch für den Organisten zur Bereicherung seines Wissens und Könnens. Und je mehr sich der Kunstjünger in die Inventionen vertieft, desto mehr wird er staunen über deren vornehme Schönheit und die Mannigfaltigkeit der Form, Gestaltung und Stimmung. Auf einzelne derselben werden wir später zurückkommen.

Im Jahre 1721 schritt Bach zu einer neuen Ehe mit Anna Magd. Wülken, Tochter des Hoftrompeters Joh. Casp. Wülken zu Weißenfels. Die musikalisch vortrefflich veranlagte und als tüchtige Sopranistin bekannte junge Frau sollte bald der Mittelpunkt einer

[1] Band 36 der Bach-Ges. S. 118—127; P. VII und IX.

kleinen Hauskapelle werden, die Bach allmählich aus dem Bestande der nächsten Familienmitglieder bilden konnte.[1] Zeugen von der Anteilnahme Magdalenas an ihres Mannes künstlerischer Tätigkeit und zugleich von dem glücklichen Zusammenleben der Gatten sind jene beiden für Frau Bach angelegten Klavierbüchlein, die von den Eheleuten gemeinsam ausgefüllt sind. Das erste, 1722 datiert, ist fast ganz ausgefüllt von dem größten Teil der Französischen Suiten.[2] Sie gehören der einfacheren Suitenform an; es fehlen die Eingangspräludien, wie sie den späteren großen Klaviersuiten vorausgehen. In dem zweiten, aus der Leipziger Zeit (1725) stammenden finden sich u. a. Choräle, Tänze, Lieder, Arien, unter letzteren auch die Arie zu den späteren Goldbergschen Variationen, und zwei Klavierpartiten, denen wir nochmals begegnen werden. Im Jahre 1722 vollendete Bach den ersten Teil des

Wohltemperierten Klaviers,[3] jener berühmten zweiteiligen Sammlung von je 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten, in welcher er, auf Grund des von ihm vervollkommneten Systems der temperierten Stimmung für Tasteninstrumente,[4] das gesamte Tongebiet des

[1] Siehe Spitta, S. 754 f. Die zweite Ehe Bachs war mit dreizehn Kindern gesegnet, von welchen nur sechs den Vater überlebten. Von den sieben Kindern seiner ersten Ehe sah Bach vier sterben.

[2] G. A. I, P. VII.

[3] Dessen zweiter Teil wurde erst 1744 fertiggestellt. G. A. V und VI, P. I und II. Erwähnt sei auch die bei Breitkopf & Härtel erschienene analytische Ausgabe (Reinecke).

[4] Siehe hierüber Spitta I, S. 651 ff.

Klaviers schöpferisch ausnützt und weiter seine eminente Satzkunst und geniale Beherrschung der Formen, aber auch sein tiefes Gefühlsleben in höchstem Maße offenbart. Das Werk ist der Abschluß der „Klavierschule“ des Meisters, seinen Schülern und den „im studio schon habil seienden“ gewidmet. Die Präludien sind hinsichtlich Stil, Aufbau und Stimmung so verschieden wie möglich. Man vergleiche nur einmal Nr. 1, I in seinen harfenmäßigen Arpeggien oder das mit seinem ersten Teil ihm nahestehende Präludium Nr. 3, II, oder Nr. 10, I, dessen erster Teil (bis zum Presto) wie für Violine, Laute und Klavier geschrieben erscheint, mit den strenggebundenen polyphonen Sätzen Nr. 4, I, Nr. 9, 11, 22, II. Man ziehe weiter in den Vergleich hinein: Nr. 21, I mit seinen tokkatenartigen Ansätzen, die an die Tanzform der Gigue sich anlehnenden Nr. 7, 5, 19, II sowie Nr. 1, II (an die Form der Allemande erinnernd), und Nr. 21, II mit seinem sonatenartigen Aufbau. Und in bezug auf den vollendeten Stimmungsausdruck vertiefe man sich einmal etwa in die ganz Frühlingsstimmung atmenden Nr. 5 und Nr. 9, I und dann in das tiefernste, weihe- und wehmutsvolle Es-Moll-Präludium des ersten Teils, und Nr. 22, I (B-Moll), jene erhabene motivische Komposition, die wie das inbrünstige Gebet eines geängstigten und zerschlagenen Herzens anmutet (Riemann).

Jede der 48 Fugen bildet eine Welt für sich, und die in ihnen niedergelegte genial-freie und phantasiereiche Behandlung prägnanter, thematischer Gedanken steht bis heute unerreicht da. Zweifellos gehören, wie verschiedene der Präludien, so auch einige der Fugen einer früheren Zeit an. Zu letzteren darf man sicher

4*

die für das Pedalklavizimbel geschriebene Fuge A-Moll (Nr. 20, I) rechnen, deren Schluß sich über einem ganz willkürlich eingeführten Pedalton aufbaut. Eine Reihe von Präludien und Fugen des W. K.[1] wurde für die Orgel bearbeitet;[2] mit einem Teile derselben werden wir uns später eingehend zu beschäftigen haben.[3]

Der Kirchenmusiker Bach konnte sich auf die Dauer von seiner amtlichen Tätigkeit in Cöthen nicht vollauf befriedigt fühlen. Den äußeren Anlaß zum Verlassen seiner Stellung mag für Bach die Verheiratung des Fürsten mit der wenig musikliebenden Prinzessin von Berenburg gegeben haben, durch welche die Musikliebe Leopolds selbst „etwas laulicht“ werden sollte. Aber auch die Rücksichten auf die Ausbildung seiner heranwachsenden Söhne drängten Bach nach der großen Stadt, und so sehen wir ihn denn im Mai 1723 das durch den Tod Kuhnaus (1660—1722) erledigte wichtige Kantorat an der Thomasschule in Leipzig antreten. Höchst ungern hatte ihn Fürst

---

[1] Hier und in der Folge abgekürzte Bezeichnung für „Wohltemperiertes Klavier“.

[2] Siehe Einleitung S. 12.

[3] Aus der Literatur zum W. K. nenne ich: C. van Bruyck: Technische und ästhetische Analysen des W. K., 2. Aufl., Breitkopf & Härtel, Leipzig, sowie: H. Riemann: Katechismus der Fugenkomposition, Analysen von S. Bachs W. K. und Kunst der Fuge. Leipzig. 2. Aufl. 1907. Vgl. auch das Verzeichnis der erschienenen Bach-Literatur von Max Schneider im Bach-Jahrbuch 1905 und 1910. In letzterem zeigt Reinh. Oppel (S. 63 ff.) an Beispielen aus dem W. K. den Einfluß, den der badische Hofkapellmeister Kasp. Ferd. Fischer (geb. 1650) mit seinen Werken für Klavier und Orgel (neu herausgegeben durch E. v. Werra bei Breitkopf & Härtel, Leipzig) auf Bach ausgeübt hat.

Leopold entlassen, und blieb Bach bis zum Tode in Freundschaft gewogen.

Die siebenklassige Lehranstalt zu St. Thomas war mit Alumnat verbunden, in welchem stimmlich gut veranlagte Knaben zur Ausführung liturgischer Musik herangebildet und auch wissenschaftlich unterrichtet wurden. Die Lehrpflichten des Kantors bezogen sich auf Gesang- und Instrumentalunterricht und die Unterweisung im Lateinischen. In verschiedenen Kirchen Leipzigs hatten die Thomaner an Sonn- und Feiertagen für Gesang und Musik zu sorgen. Persönlich leitete Bach die liturgische Musik gewöhnlich nur in der Thomas- und in der Nikolaikirche. Die benötigten neuen Kantaten hatte der Kantor zu komponieren und mit den Schülern einzuüben. Weitere Verpflichtungen erwuchsen ihm aus dem jährlich dreimal stattfindenden Umsingen (Kurrendesingen) in den Straßen und Häusern der Stadt und den Vorbereitungen hierzu, sowie aus den außergewöhnlichen Aufführungen bei Trauungen, Leichenbegängnissen usw.

Das Einkommen war zufriedenstellend. Wegen der ihm durch den Organisten Görner mit Hilfe der Universität entzogenen Einkünfte für den Universitätsgottesdienst an St. Pauli wandte sich Bach mehrmals, zuletzt mit zufriedenstellendem Erfolg im Dezember 1725 an den Kurfürsten. Die Schulverhältnisse befanden sich damals unter dem alten Rektor Ernesti in einem hohen Grade der Verwahrlosung, und unser Meister scheint seinen zum großen Teil verkommenen Alumnen den Unterricht nur mit Widerwillen und nicht ganz pflichtgemäß erteilt zu haben, zumal seine Bemühungen um Aufnahme nur wirklich geeigneter Knaben beim Rat der Stadt kein rechtes Gehör fanden. Einer

Differenz mit dem Konsistorium wegen der Auswahl von Gemeindeliedern, in der Bach sich 1728 Beschwerde führend an den Rat gewandt und die beiden Behörden in Konflikt gebracht hatte, folgte im August 1730 der Beschluß des Rats, Bach hauptsächlich wegen seiner Lehrtätigkeit eine Rüge zu erteilen und ihm die Besoldung zu verkümmern. Auch eine Verschlechterung der Kirchenmusik wollte man dem Kantor zur Last legen. Mag Bach sich selbst als Lehrer und Erzieher der Alumnen nicht ganz frei von Schuld und Fehle betrachtet haben; gegen letztere Beschuldigung wandte er sich doch energischen Tons in dem Memorial vom 23. August 1730, in welchem er ausführt, daß der Rat ganz unbrauchbaren Knaben Aufnahme ins Alumnat gewähre, daß sowohl die Gesangs- wie auch die Instrumentalabteilung ungenügend besetzt sei, daß man den sangeskundigen Studenten des Telemanschen Chors (collegium musicum, dessen Leitung Bach mittlerweile übernommen hatte), die sonst den Alumnenchor verstärkten, keine Stipendien mehr zahle usw.

Die gerügten Mißstände fanden keine Abhilfe, und auch Bachs eifrige kompositorische Tätigkeit für die Kirche fand wenig Würdigung. Daß der Meister sich deshalb von Leipzig fortsehnte, erhellt aus einem Briefe vom Oktober 1730 an seinen Lüneburger Studiengenossen Erdmann, worin er diesem sein Leid klagt und um Beihilfe zur Erlangung einer „konvenablen Station" bittet. Doch nun sollte die Wendung zum Besseren kommen, nachdem der ausgezeichnete Pädagog und Gelehrte Joh. Math. Gesner im Herbst 1730 Nachfolger des 1729 verstorbenen Rektors Ernesti geworden war. Gesner, in verständnisvoller Bewunderung der Größe Bachs, förderte eifrig dessen künstlerische Bestrebungen,

verschaffte ihm unter gründlicher Besserung der Schulverhältnisse Erleichterungen in seiner Lehrtätigkeit und bahnte auch ein freundlicheres Verhältnis des Kantors zu seinen Behörden wieder an. Die glücklichen Familienverhältnisse, in denen Bach lebte, der angenehme, musikalische und gesellige Verkehr, auch der mit den Studenten des Collegium musicum, die Freude an der künstlerischen Entwicklung seiner ältesten Söhne und sonstiger tüchtiger Schüler, wie des Ludwig Krebs (Sohn jenes Tobias Krebs, den wir unter den Weimarer Schülern nannten), trugen dazu bei, die nächsten Jahre bis zum Weggang Gesners zum schönsten Abschnitt der Leipziger Zeit für den Meister zu gestalten. Diese Periode ist auch besonders reich an Kantatenschöpfungen.

Von den Bach zugeschriebenen großen sogenannten A-cappella-Motetten sind nur sechs als unzweifelhaft echt zu betrachten.[1] Spitta (II, S. 428) sieht sie als Stücke an, die auch manchmal vor der Predigt an Stelle der Kantate aufgeführt wurden. Sie sind zum Teil als ursprüngliche Trauermusiken aus 1723, 1727, 1729 festgestellt.[2] Alle aber bilden sie Zeugen der höchsten Meisterschaft Bachs im vier-, fünf- und achtstimmigen (doppelchörigen) polyphonen Satze. Über die mystische Schönheit dieser Kompositionen drückt sich Schweitzer (S. 669) aus: „Wenn

[1] Die G. A. (Gesangwerke II) führt acht, Peters sieben an. Auszumerzen sind in beiden Ausgaben das Motett „Ich lasse dich nicht“ des Joh. Christ. Bach, aus Peters das fehlerhafte „Lob und Ehre und Weisheit und Dank“ und aus der G. A. „Sei Lob und Preis mit Ehren“. Hingegen fehlt bei Peters das Motett „Lobet den Herrn alle Heiden“.

[2] Siehe Schweitzer, S. 667 f.

die Töne verklungen sind, ist es, als müßte man stille sitzen bleiben und mit gefalteten Händen dem Meister danken für das, was er den Menschen gibt.“ Das Orgelmäßige des Bachschen Vokalstils tritt besonders in den doppelchörigen Werken deutlich zutage. „Orgelartig sind die auf- und ab- und durcheinanderflutenden Gänge vielfach sogar bis ins eingehendste ihrer Gestalt hinein.“[1] Daß die Orgel den Motettengesang höchst wahrscheinlich begleitete, wissen wir bereits. Für den Satz „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ liegt sogar eine vom Meister selbst geschriebene bezifferte Orgelstimme vor. Auf die herrliche Komposition „Jesu, meine Freude“, in der die fünf Strophen des gleichnamigen Chorals in tiefstempfundener Weise bearbeitet sind, sei für spätere höhere Choralstudien besonders hingewiesen. —

Länger wie in anderen Orten hat man in dem protestantischen Leipzig an Gesängen der katholischen Liturgie festgehalten. Im konzertierenden Stil wurden zu Bachs Zeiten gewöhnlich das Kyrie am ersten Adventsonntag und am Reformationsfeste gesungen, das Sanctus an den drei höchsten Festen beim Vormittagsgottesdienst, das Magnifikat bei der Vesper. Das Gloria trat beim Weihnachtsfest an die Stelle der Kantate. Daß Bach sein großes

Magnifikat[2] für das Weihnachtsfest (1723) komponierte, geht schon aus dem Umstande hervor, daß dessen ursprüngliche Ausgabe (Es-Dur) mit Weihnachtsliedern durchsetzt war, die der Autor bei der späteren Übertragung des Werks nach D-Dur fallen

[1] Spitta II, S. 436 f.
[2] G. A. Gesangwerke IV.

ließ. Auch einzelne Teile seiner einzigen vollständigen Meßkomposition, der erhabenen

Hohen Messe, H-Moll,[1] wird der Meister im Gottesdienst gelegentlich verwertet haben.[2] Von einer geschlossenen Aufführung derselben wird nichts berichtet. Kyrie und Gloria des ungeheuren Werks ließ der Meister am 27. Juli 1733 zugleich mit seinem Gesuch um Verleihung des Titels „Hofkompositeur" dem Hofe in Dresden zugehen. Gegen 1738 erst war das ganze Meßwerk vollendet. Es trägt, wie auch das Magnifikat, ganz konzertmäßigen Charakter und zerfällt in Arien, Duette und Chöre der verschiedensten Zusammensetzung.[3] 1736 zum Hofkompositeur ernannt, sandte Bach dem Hofe seine vier, nur aus Kyrie und Gloria bestehenden Missæ breves[4] ein, die größtenteils aus Kantatenteilen zusammengesetzt sind. Ver-

---

[1] Ebenda in zwei Ausgaben.

[2] Vom Gloria besteht noch eine gegen 1740 geschriebene Partitur mit dem Vermerk „Am Feste der Geburt Christi" (Spitta II, S. 521).

[3] Abgesehen von ihrer großen Ausdehnung, ist die H-Moll-Messe schon deshalb für unsere Liturgie nicht verwendbar, weil die erwähnte Einteilung die kirchlicherseits vorgeschriebene Einheitlichkeit der Komposition zerstört. Auch der reichliche Gebrauch der Koloratur und die früher schon berührte Textbehandlung Bachs, die dem liturgischen Wort so häufig die ihm gebührende Vorzugsstellung versagt, sprechen gegen den kirchlichen Gebrauch, ebenso die Tatsache, daß der große Autor nicht selten auf Entlehnungen aus Kantaten (beim Hosanna aus einer Profankantate) verfällt und so das feste Band, das Text und Musik umschlingen soll, lockert.

[4] G. A. Gesangwerke IV (F-Dur, A-Dur, G-Moll, G-Dur). Bei den Missæ breves tritt der oben zuletzt erwähnte Umstand noch viel stärker zutage. Schweitzer nennt die Entlehnungen aus Kantaten oberflächlich und zum Teil sinnlos

mutlich in den ersten Leipziger Jahren sind jene vier Sanctus[1] entstanden, die Bach zugeschrieben werden, von denen aber Schweitzer (S. 698) glaubt, daß vielleicht nur das in D-Dur als bedeutendstes derselben wirklich von dem Thomaskantor herrühre.

Die alten Passionsdramen der protestantischen Kirche erfuhren im 17. Jahrhundert eine bedeutende Bereicherung. Der große Heinr. Schütz,[2] Schüler des Joh. Gabrieli in Venedig, hatte die italienischen Errungenschaften, die sich sowohl auf die Verschönerung des Chorsatzes wie auf die Selbständigmachung der Instrumentalmusik bezogen, nach Deutschland gebracht. Die Chöre seiner vier Passionen zeigen, im Gegensatz zu der bis dahin mehr psalmodierenden Art der Passionschöre, charaktervolle Belebtheit und dramatischen Ausdruck. Die Versuche Schütz', das Rezitativ einzuführen, wurden von seinen Nachfolgern lebhaft wieder aufgenommen. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts finden die ältere geistliche Arie als Sologesang, die kunstgemäße Verwendung des Chorals, die arienmäßige Behandlung des Rezitativs ihre Plätze

(S. 697). Ganz Originalarbeit ist eigentlich nur das sehr schöne und stimmungsvolle Kyrie der F-Dur-Messe.

Edgar Tinel sprach seinerzeit öffentlich die Überzeugung aus, daß uns der moderne kirchliche Musikstil von Bach kommen müsse. Trotz voller Erkenntnis jener Eigenschaften der Bachschen Kunst (Tiefe, Ernst, Würde), die auch in das Vokale unseres Zukunftsstils hinübergenommen werden sollen, mußte man sich doch obenbesprochener Umstände wegen der Meinung Tinels gegenüber ablehnend verhalten. Vgl. hierzu: Dr. K. Weinmann in „Musica Sacra" 1910, S. 149 ff. und 1911, S. 60 ff., 81 ff. (Fr. Pustet, Regensburg.)

[1] Die G. A. (Gesangwerke IV) führt sogar fünf an.

[2] Siehe S. 16.

in der Passion, die so die Merkmale der älteren Kantate annimmt.

Das Vordringen der italienischen Opernformen sollte indes, wie für die Kantate, so auch für die Passion verhängnisvoll werden. 1704 brachte man sie in Hamburg auf die Bühne. An die Stelle des verbindenden Evangelientextes waren freie madrigalische Dichtungen getreten. Nach dem Muster der später (1712) erschienenen, oft — auch von Händel — vertonten Passionsdichtung des Hamburgers Heinr. Brockes wurden Passionen dutzendweise fabriziert, die mit der alten kirchlichen Kunstform nur mehr den Namen gemeinsam hatten.[1] Bach rettete die Kantate vor dem Verfall, sein Genie rettete auch den kirchlichen Charakter der Passion. Wie seine nach 1712 entstandenen Kantaten, so stehen auch die Passionen des Meisters äußerlich zu den italienischen Opernformen in Beziehung, aber der alte fromme Geist lebt in ihnen weiter. Spitta nennt Bach den modernen Vollender der mittelalterlichen Passion.[2] 1724 gelangte die Johannespassion,[3] zu der sich Bach den Text größtenteils selbst zusammengestellt hat, zur Aufführung. Daß Bach eine schale Passionsdichtung Picanders von 1725 nach Brockeschem Muster vertonte, ist nicht so ungewiß wie die Echtheit der Lukaspassion,[4] die Spitta (II, S. 339) als Produkt der ersten Weimarer Zeit ansehen möchte.

---

[1] Siehe Spitta: „Über Joh. Seb. Bach", S. 42.

[2] Ebenda.

[3] Über diese siehe die ausgezeichnete Besprechung in Friedr. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, Bd. IV. Leipzig 1868. G. A. Gesangwerke V.

[4] G. A. Gesangwerke V.

Schreyer[1] ist der Ansicht, daß der größte Teil des vorhandenen angeblichen Autographs der Lukaspassion nicht von Bach herrühre. 1729 trat der Meister mit seiner heute weltberühmten

Matthäuspassion[2] an die Öffentlichkeit. Der Text ist von Picander, vermutlich nach dem Entwurf und unter Aufsicht des Meisters, aufs sorgfältigste ausgearbeitet. Müssen wir es uns auch versagen, auf das erhabene Werk und die frühere Johannespassion näher einzugehen, so soll doch später den in ihnen enthaltenen Choralsätzen, deren Studium sich gerade für den Organisten als sehr fruchtbringend gestalten dürfte, ein besonderes Kapitel gewidmet werden. Die Musik zu einer verloren gegangenen

Markuspassion aus dem Jahre 1731 ist zum Teil der auf den Tod der Kurfürstin Eberhardine 1727 komponierten berühmten Trauerode[3] entlehnt. Eigentlich eine Sammlung von sechs Kantaten für die Weihnachtszeit bildet das 1734 entstandene

Weihnachtsoratorium.[4] Die Musik ist zum Teil auch aus weltlichen Kantaten gewonnen, paßt sich aber, wenigstens was die Chöre anbetrifft, vorzüglich der Weihnachtsstimmung an. Ergreifend wirken die Choräle. So z. B. wenn mitten in den Weihnachtsjubel des ersten Teils zu dem Text „Wie

[1] Beiträge zur Bach-Kritik. Holze & Pahl, Dresden.

[2] G. A. Gesangwerke V, 2 Ausgaben. Die ausgedehnte Literatur zur Matthäuspassion findet man in dem schon früher erwähnten Verzeichnis von Max Schneider angeführt. Genannt sei hier nur: Alfr. Heuß: J. S. Bachs Matthäuspassion. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[3] G. A. (Kantaten-Verzeichnis) Nr. 198.

[4] G. A. Gesangwerke III.

soll ich dich empfangen" die Passionsmelodie des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" ertönt. Ein tiefsinniger Hinweis auf die mystischen Beziehungen zwischen Krippe und Kreuz! In die dreißiger Jahre fällt auch die Entstehung des

Oster- und des Himmelfahrtoratoriums,[1] mit deren Anführung wir uns begnügen müssen. — Die früher schon erwähnten, für das Pedalklavizimbel geschriebenen

Sechs Orgelsonaten[2] sind zwischen 1722 und etwa 1727 nach und nach entstanden. Friedemann, Bachs ältester Sohn, sollte sich an ihnen zum Orgelspieler vorbilden.[3] Die gedankenreichen dreisätzigen, rein triomäßigen Kompositionen bieten dem Organisten köstliches Studienmaterial sowohl für die Erreichung einer fertigen Spieltechnik als für das Einleben in die streng thematische dreistimmige Satzweise, die von Bach auch im W. K. so sehr bevorzugt wird. Sie regen an zu Übungen in der triomäßigen Improvisation, die der reifere Künstler, besonders wenn ihm ein mit schönen Charakterstimmen ausgestattetes Werk zur Verfügung steht, doch recht eifrig pflegen möge. Als alleinstehender Triosatz wäre hier noch ein sehr schönes, von Spitta nur unter dem Strich genanntes Adagio D-Moll[4] (K. G.) anzuführen, das einen Platz neben den Mittelsätzen der Sonaten verdient. Stimmungsvolle Weihnachtsmusik bietet das

---

[1] Ebenda.

[2] G. A. VI, Nr. 51—56; P. I, Nr. 1.

[3] Forkel, S. 60.

[4] G. A. V, Nr. 45; P. IV, Nr. 14.

Pastorale F-Dur,[1] in welchem die Dreistimmigkeit stellenweise unterbrochen wird. Schade, daß die reizende Komposition unbefriedigend in A-Moll schließt. Ob die in den modernen Ausgaben angeschlossenen drei klaviermäßigen Sätze wirklich zu ihr gehören, wer weiß es?[2] Nach Spittas Ansicht ist der erste Entwurf von

Präludium und Fuge C-Dur[3] (K. G.) in die vorleipzigische Zeit zu verweisen und die Vollendung gegen 1730 erfolgt. Treffliches thematisches Präludium, dem wir später (S. 109) nähertreten werden, und herrliche reife Fuge, für die Kirche wie geschaffen. Zusammen seien jetzt genannt:

Präludium und Fuge C-Moll[4] (K. G.), sowie

Tokkata und Fuge F-Dur.[5]

Das gewaltige Präludium wird im zweiten Teil (S. 113) zu eingehender Besprechung gelangen. Wie dieses, so zeugt auch die Tokkata von höchster Meisterschaft ihres Autors. Bemerkenswert ist sie wegen ihrer schönen kanonischen Partien, großartigen Anlage und glänzenden, orgelmäßigen Wirkung. Beide Sätze sind offenbar den zugehörigen, viel weniger bedeutenden und früher entstandenen Fugen später an Stelle der Originalpräludien vorgesetzt worden.[6] (Besprechung der beiden Fugen S. 146 u. 147.) Die bedeutendsten

[1] G. A. V, Nr. 44; P. I, Nr. 3.
[2] Vgl. Spitta II, S. 692, Anm. 179; Mayrhofer, S. 120 f., Wolfrum, S. 151.
[3] G. A. I, Nr. 1; P. II, Nr. 1.
[4] G. A. I, Nr. 2; P. II, Nr. 6.
[5] G. A. III, Nr. 17; P. III, Nr. 2.
[6] Spitta II, S. 687.

Orgelwerke der Leipziger Zeit aber, „in welchen das Höchste Gestalt gewann, was Bach auf diesem Gebiete zu geben hatte“,[1] sind die

Präludien und Fugen C-Dur, H-Moll, E-Moll, Es-Dur.[2] Das großartige Präludium C-Dur zeigt über einer durchgehenden gangartigen Baßfigur einheitliche thematische Entwicklung; die äußerst kunstvolle Fuge (K. G.) soll S. 135 ausführliche Besprechung finden. Ein Hauch von Melancholie liegt über dem zweitgenannten Werk. In dem breit angelegten Präludium wird die Durchführung des Hauptgedankens mehrmals, zuerst bei Takt 17, durch Fugatosätze über ein Nebenthema unterbrochen. Das Thema der stillen Fuge (K. G.) wird vom Pedal gegen Schluß hin sequenzartig behandelt. Der in Takt 28 neu auftretende Gegensatz hält sich eine Zeitlang streng nebenthematisch beim Hauptthema. Freundliche Zwischensätze mildern stellenweise die melancholische Stimmung. Auch in dem gewaltigen Präludium der nach Spitta zwischen 1727 und 1736 entstandenen E-Moll-Komposition finden neben dem Hauptthema andere themenartige Tongedanken Ausnützung, wenn auch keine fugierte wie im vorgenannten. In der Fuge, der längsten Orgelfuge Bachs, bleibt der Gegensatz mit Ausnahme von zwei Stellen dem eigenartigen Thema treu.

So gestaltet sich die Fuge zu einer Art Doppelfuge.[3] Nun aber die großen Zwischenspiele über neue Gedanken! Man hat das Gefühl, als ob durch sie die Einheitlichkeit der Fuge gestört und die Stellung des

[1] Ebenda S. 689.
[2] G. A. I, Nr. 3, 6, 5, II, Nr. 1; P. II, Nr. 7, 10, 9, III, Nr. 1.
[3] Siehe im zweiten Teil, Kap. 8, S. 141 ff.

Hauptthemas herabgedrückt würde. (Siehe bei Takt 59, 72, 93, 120 usw.) Wie um dies wieder gutzumachen, leitet Bach, zuerst nur im Tenor bei Takt 172, dann bei Takt 176 in sämtlichen Stimmen zum anfänglichen Teil der Fuge über, mit dessen getreuer Wiederholung die pompöse Komposition geschlossen wird. Sie zeigt uns so recht den fertigen Bach, der die Form frei für seine genialen Ideen ausnützt. Eine gewisse formelle Anlehnung an die bunte Fugenform Buxtehudes ist in vorliegender Fuge nicht zu verkennen. Schärfer tritt sie zutage in der Dreiteiligkeit der Es-Dur-Fuge (K. G.) Auf diese, wie auf das ihr vorausgehende Präludium werden wir später zurückkommen. Letzteres bildet die Einleitung, die Es-Dur-Fuge hingegen den Schluß zu jener Sammlung von Choralbearbeitungen, die Bach 1739 als sogenannten dritten Teil der Klavierübung[1] veröffentlichte. Der Autor hat sich hier die die Hauptdogmen behandelnden sogenannten Katechismuslieder Luthers zum Vorwurf genommen, und bietet für jeden dieser Choräle je eine große und eine kleine Bearbeitung.[2] Hinzu treten in dieser Sammlung die verschiedenen Kyriesätze[3] und drei Sätze über das Glorialied „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'".[4] —

---

[1] Die anderen Teile werden bald zur Erwähnung kommen. Der dritte Teil enthält außerdem noch vier treffliche Duette für Klavier in Inventionenform. P. IV, Nr. 11.

[2] G. A. VIII, Nr. 87/88; IX, Nr. 150/51; IX, Nr. 137/38; VIII, Nr. 83/84; VIII, Nr. 78/79; VIII, Nr. 108, 111. P. VI, Nr. 19/20; VII, Nr. 60/61, Nr. 52; V, Nr. 47; VI, Nr. 17/18, Nr. 13/14; VI, Nr. 30, 33.

[3] G. A. IX, Nr. 117 a, b, c, Nr. 118 a, b, c; P. VII, Nr. 39 a, b, c; Nr. 40 a, b, c.

[4] G. A. VIII, Nr. 66, 71, 73; P. VI, Nr. 5, 6, 10.

Auf Bachs in Leipzig entstandenen Klavierkonzerte hier einzugehen, verbietet der Mangel an Raum. Sie sind zum größten Teil Übertragungen früherer Violinkonzerte auf Klavier (Soloinstrument) und Orchester und wohl auch, wie die bereits S. 47 erwähnten Orchestersuiten, im Telemannschen Verein zur Aufführung gebracht worden, den Bach bis 1746 leitete. Von den uns bereits bekannten französischen Suiten unterscheiden sich die Sechs englischen Suiten[1] durch breitere Anlage und größere Vertiefung. Der Charakter der einzelnen Tanzsätze ist schärfer ausgeprägt. Jede wird durch ein Präludium eingeleitet. Charakter und Gestaltung dieser Eingangssätze sind sehr verschieden. Man vergleiche z. B. das kräftig ausgebildete fugenartige Präludium der Suite Nr. 5 mit dem lieblichen kurzen Präludium von Nr. 1, das u. a. von Wanda Landowska[2] als ein Beweis des französischen Einflusses auf Bachs Suitenkunst angeführt wird.[3] Vermutlich sind die englischen Suiten in der ersten Leipziger Zeit (vor 1726) geschrieben worden.[4]

Als ersten Teil der Klavierübung und als „Opus I" ließ Bach im Selbstverlag 1731 sechs Partiten oder deutsche Suiten[5] für Klavier erscheinen, die wohl das Höchste bedeuten, was auf dem Gebiete der reichen Suitenform bis heute geleistet wurde. Ebenso verschieden untereinander

---

[1] G. A. (Kl. Werke) II, P. VIII.

[2] Bach-Jahrbuch 1910, S. 35 f.

[3] Siehe S. 23. Vgl. auch Pirro-Engelke, S. 181.

[4] Spitta I, S. 633.

[5] G. A. III, P. V und VI. Zwei derselben (A-Moll, E-Moll) wurden schon S. 50 genannt.

als einheitlich in sich selbst nennt sie Spitta (II, S. 642). Die unter sich im starken Gegensatz stehenden Einleitungssätze: Sinfonie, Fantasie, Ouverture, Präambulum, Tokkata, stellen den Charakter ihrer Partite von vorneherein fest.[1] Eine weitere, als Ouvertüre nach französischer Art bezeichnete, großartige Partite in H-Moll[2] beginnt mit feierlichem Grave; die sich anschließende Fuge leitet zum Grave zurück. Diese Partite und das auch für Klavier allein geschriebene Italienische Konzert,[3] in welchem Spitta den klassischen Vorgänger der neueren Klaviersonate erblickt (II, S. 631 f.), bilden den Inhalt des zweiten Teils der Klavierübung. Der Inhalt des dritten Teils ist uns bereits bekannt. Der vierte Teil, einfach als Klavierübung bezeichnet, gegen 1742 erschienen, enthält die für das zweimanualige Klavizimbel komponierten Goldbergschen Variationen.[4] Das Werk, dessen Thema, wie wir wissen, dem zweiten Klavierbüchlein der Magdalena Bach entnommen ist, wurde auf Wunsch des Grafen Kayserling in Dresden für Bachs Schüler Goldberg geschrieben. Es bildet in seinen dreißig Variationen ein wahres Kompendium des Formenschatzes.[5] Besonders kommen kanonische Formen reichlich zur Ausnützung. Eines der genialsten Klavierwerke des Meisters ist die jedenfalls vor 1730 entstandene Chromatische Fantasie und Fuge.[6]

---

[1] Spitta II, S. 642.
[2] G. A. IV, Nr. 2; P. VI, Nr. 2.
[3] G. A. IV, Nr. 1; P. VI, Nr. 1.
[4] G. A. IV; P. VI, Nr. 3.
[5] Wolfrum, S. 124.
[6] G. A. VII, Nr. 6; P. IV, Nr. 1.

Wie eine in den kühnsten Harmonien und Modulationen, in stolzen Rezitativen fessellos schweifende geniale Improvisation — ein Seitenstück zu der großen G-Moll-Fantasie für Orgel — mutet der erste Satz an. Ihm ist der Charakter und die Gestaltung der Fuge angepaßt. Als besonders edle und abgeklärte Klavierkomposition wäre hier noch Fantasie und Fuge A-Moll[1] zu nennen. Spitta glaubt ihre Entstehung in die erste Leipziger Zeit verlegen zu sollen. (II, S. 663.)

Des Meisters äußeren Lebensgang verfolgten wir bis gegen 1734, zu jenem Zeitpunkte, da sein Freund und Gönner Gesner Leipzig verließ, um eine Professur in Göttingen anzutreten. Nachfolger im Rektorat wurde der bisherige Konrektor Joh. Aug. Ernesti. Das Verhältnis zu Bach trug einen freundschaftlichen Charakter, bis ein unliebsames Vorkommnis mit dem Präfekten Gottfried Krause, der nach diesem seine Stelle verließ, und die eigenmächtige Erledigung der Vakanz durch Ernesti mit ihren Folgen zu ernsten Konflikten, ja allmählich zum öffentlichen Ärgernis führten. Bach, durch das Verfahren des Rektors mit Recht sich gekränkt fühlend, verfocht seine Sache mit aller Schärfe. Beschwerdeschriften an den Rat und später beim Konsistorium eingereichte Klage blieben ohne Erfolg. Am 18. Oktober 1737 wandte sich Bach deshalb direkt an den König-Kurfürsten. Dieser besuchte Leipzig im Frühjahr 1738 und brachte bei dieser Gelegenheit durch persönliches Eingreifen die Angelegenheit seines Hofkompositeurs, jedenfalls in einem für diesen günstigen Sinne, zur Erledigung.

[1] G. A. VII, Nr. 5; P. IV, Nr. 6.

Aber um ein gutes Verhältnis zu Ernesti und der auf seiten ihres Rektors stehenden übrigen Lehrerschaft, wie um das wohlwollende Verhalten des Rats dem Meister gegenüber war es geschehen. Mehr und mehr geriet Bach in Leipzig in eine etwas vereinsamte Stellung, zumal da er sich neueren Musikbestrebungen ablehnend verhielt und auch die Leitung des Telemannschen Musikvereins in der Mitte der vierziger Jahre aufgegeben hatte. Seine ungünstige Stellung als Kantor spricht sich schon in der Tatsache aus, daß von den bedeutenden Talenten, die gegen Ende der dreißiger und in den vierziger Jahren Bachs Unterricht genossen und sich einen geachteten, teilweise einen berühmten Namen verschafften (Friedr. Agricola, Gottfr. Homilius, Joh. Phil. Kirnberger, Joh. Theoph. Goldberg, Bachs späterer Schwiegersohn Altnickol, Joh. Christ. Kittel, Joh. Gottfr. Müthel), keiner aus den Thomasschülern hervorgegangen ist.[1]

Seit seinem Siege über den Franzosen Marchand 1717 genoß Bach in Dresden großes Ansehen. Reisen dorthin sind auch während der Leipziger Zeit öfter vorgekommen, zumal nachdem sein ältester Sohn Friedemann 1733 zum Organisten an der Sophienkirche und er 1736 zum Hofkompositeur ernannt worden war.[2] Sein Bestallungsdekret wurde ihm durch den Grafen von Kayserling übermittelt, dessen aufrichtiger Freundschaft Bach auch die Bekanntschaft mit manchem Gliede der hohen Gesellschaft und der vornehmen Künstlerwelt verdankt haben mag. So waren z. B.

[1] Siehe Spitta II, S. 723.

[2] So konzertierte er im Dezember 1736 kurz nach dieser Beförderung an der Orgel der Frauenkirche.

das gefeierte Künstlerpaar Adolf und Faustina Haße Bach in verständnisvoller Bewunderung zugetan. Aber im allgemeinen galt die Bewunderung, die man dem Meister entgegenbrachte, doch mehr dem Virtuosen Bach; den Komponisten verstanden nur wenige.[1] Von sonstigen von Leipzig aus unternommenen Reisen Bachs sind noch die nach Cöthen zu erwähnen. Von 1728 ab, dem Todesjahr seines fürstlichen Freundes Leopold, (Bachs Trauermusik ist der Matthäuspassion entlehnt), fielen diese weg. 1727 produzierte sich Bach nochmals in Hamburg. 1732 sehen wir ihn als Orgelrevisor in Kassel. Als Kapellmeister des Herzogs Christian von Weißenfels wird der Meister bis zu dessen Tode 1736 auch vielleicht einigemal den herzoglichen Hof besucht haben. Andere Reisen, über die keine näheren Nachrichten vorliegen, mögen wohl den Zweck von Orgelprüfungen gehabt haben. Im Anschluß an vorstehendes sei hier zuletzt jener denkwürdigen Reise von 1747 nach Potsdam an den Hof Friedrichs des Großen gedacht, der sich 1740 Bachs Sohn Philipp Emanuel zum Akkompagnisten erwählt hatte. Der Besuch erfolgte auf dringenden Wunsch des Königs. Ein ihm bei dieser Gelegenheit zur Improvisation einer Fuge aufgegebenes „königliches Thema" benutzte der Meister nach seiner Rückkehr als Grundlage für die große, in den Formen des Kanons, der Fuge und der Sonate sich bewegende Komposition: Das musikalische Opfer,[2] die er dem

---

[1] Die damaligen Hauptkritiker Joh. Ad. Scheibe und Matheson, besonders aber ersterer, zum Teil aus Rachsucht, übten sogar recht abfällige Kritik an der Kompositionsweise Bachs aus. Vgl. Schweitzer, S. 163 ff.

[2] Ausg. der Bach-Ges., Jahrg. XXXI[2]; P. XII.

König mit einer feierlichen Widmung am 7. Juli 1747 übersandte. Spitta (II, S. 671) bezeichnet sie als Vorhalle, durch die Bach zu seinem Klavierwerke Die Kunst der Fuge[1] gelangte. Der Hauptsache nach wohl 1749 komponiert, besteht das Werk aus vierzehn Fugen von einfacher bis zur kompliziertesten Form und vier Kanons: alles über ein Thema in D-Moll, das selbst auf jede mögliche Weise variiert wird. Die in den heutigen Ausgaben beigefügte 15. Fuge mit drei Themen (das dritte über BACH), im Stich unvollendet, gehört nicht zur „Kunst der Fuge". Möglich, daß der Autor sie als Anhang mit herausgeben wollte wie auch jene Bearbeitung der zweiteiligen Fuge Nr. 13 für zwei Klaviere, die heute als Anhang beigefügt ist. Fuge Nr. 14 wäre fast gleichlautend mit Fuge Nr. 10, wenn ihr nicht die 22 Anfangstakte fehlten.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens beschäftigte sich Bach eifrig damit, bedeutende ältere Werke zu sammeln und endgültig zu redigieren, und vornehmlich in diesem Sinne ist auch die Sammlung von 24 Präludien und Fugen zu verstehen, die als zweiter Teil des W. K. uns schon S. 50 ff. beschäftigte.[2]

Etwa 1747 erschienen bei Schübler-Zella die Sechs sogenannten Schüblerschen Choräle,[3] größtenteils Trios, die sich als Übertragungen von Kantatenpartien auf die Orgel darstellen. Unge-

---

[1] Ausg. der Bach-Ges., Jahrg. XXV[1]; P. XI. Wegen der nach Bachs Tod erfolgten Veröffentlichung des Werks siehe Spitta II, S. 677 ff. und Schweitzer, S. 395 ff.

[2] Spitta II, S. 665.

[3] G. A. VIII, Nr. 62; IX, Nr. 116, 125, 143, 145, 153; P. VI, Nr. 2; VII, Nr. 38, 42, 57, 59, 63.

fähr um dieselbe Zeit gab Bach bei Balth. Schmidt in Nürnberg heraus: Die kanonischen Veränderungen über den Choral „Vom Himmel hoch da komm ich her".[1] Der Eingangschoral fehlt. Mit den kanonischen Künsten des Werks werden wir uns später zu befassen haben. Es wurde von Bach bei seinem Eintritt in die Mizlersche Sozietät der musikalischen Wissenschaften dieser gewissermaßen als Beweis seiner hohen Kunstfertigkeit vorgelegt. Wie sehr Bach an der Sammlung der S. 44 erwähnten 18 Choräle gefeilt haben mag, beweist das Vorhandensein von fünfzehn älteren Lesarten.[2] Wahrscheinlich hätten in derselben noch manche bedeutenden der uns aus Abschriften überkommenen Choralbearbeitungen,[3] wie z. B.: „Eine feste Burg ist unser Gott" und die große Fuge über „Meine Seel' erhebet den Herren",[4] Aufnahme gefunden, wenn nicht der Tod dem Sammeln und Sichten des Meisters vorzeitig ein Ende gemacht hätte.

Bittere Erinnerungen an die Kämpfe mit Ernesti wurden in Bach wieder wach, als der Freiberger Rektor Biedermann 1749 in gereizter Stimmung gegen seinen Kantor Doles — einen Schüler Bachs — durch eine Schrift die Musik und den Musikerstand verächtlich zu machen suchte. Unser Meister veranlaßte den Organisten Schröter in Nordhausen zur Abfassung einer Gegenschrift, die im Druck erschien, und beteiligte sich weiter an dem durch Biedermann herauf-

[1] G. A. VII, Nr. 61; P. V, S. 92 ff.
[2] Schweitzer, S. 268.
[3] Siehe nochmals S. 43.
[4] G. A. VIII, Nr. 90 und IX, Nr. 124; Peters VI, Nr. 22 und VII, Nr. 41.

beschworenen Kampfe mit der erneuten Aufführung der Profankantate „Der Kampf zwischen Phöbus und Pan“, die er achtzehn Jahre früher zur satirischen Abwehr gegen die Tadler seiner Kompositionsweise (Joh. Ad. Scheibe) gerichtet hatte.[1]

Die Operationen, denen sich Bach gegen Ende 1749 und Anfang 1750 zur Heilung einer Augenkrankheit unterzog, mißglückten. Völlige Erblindung trat ein, und auch seine im übrigen so feste Gesundheit kam ins Wanken. Aber die Schaffenskraft des Meisters ruhte trotzdem noch nicht ganz. In seinen letzten Lebenstagen diktierte er dem Schwiegersohn Altnickol jene berühmte Choralbearbeitung „Vor deinen Thron tret' ich dahin“ („Wenn wir in höchsten Nöten sind“),[2] mit der er der durch seinen Geist verklärten Kunst Pachelbels ein ewiges Denkmal setzte. Gegen Mitte Juli 1750 kam ihm das Augenlicht wieder, kurz darauf traf ihn ein Schlaganfall, und am 28. Juli erlöste ihn der Tod von allem Erdenleid. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts schienen Bach und seine Werke beinahe ganz vergessen. Erst Forkel mit seiner Bachbiographie (1803), Rochlitz mit seinen ästhetischen und analytischen Aufsätzen in „Für Freunde der Tonkunst“ (1825), Mendelssohn mit der Berliner Aufführung der Matthäuspassion (1829), Zelter, der Freund Goethes, Rob. Schumann, Beethoven, Theod. Mosevius in Breslau, Schelble in Frankfurt und wenige andere verstanden die Größe des Thomaskantors und brachten dessen Werke der

---

[1] Siehe S. 69 unten.

[2] Steht als letzter in der Sammlung der 18 Choräle. (G. A. IX, Nr. 144; P. VII, Nr. 58.)

musikalischen Welt allmählich wieder in Erinnerung. Ein großer Schritt zur systematischen Wiedererwekkung sämtlicher Schöpfungen Bachs geschah mit der Gründung der Bach-Gesellschaft im Jahre 1850. Heute geht kein wahrhaft Musikalischer mehr an unserem Meister vorüber! Und was der enge Anschluß an den größten Orgelmeister für den katholischen Organisten bedeutet, haben wir bereits in der Einleitung ausgeführt. Noch eins! Bach war nicht unseres Glaubens, aber in dem, was die beiden Konfessionen einen soll, dem festen Christusbekenntnis, in der kernhaften Frömmigkeit und praktischen Betätigung christlicher Gesinnung, nicht zum wenigsten auch in der idealen Auffassung und Ausübung seines Berufs: mit einem Wort, als echt christlicher Künstler kann er auch dem katholischen Organisten als Vorbild dienen.

II. Teil

Der Orgelmeister

Kapitel I

Bachs Melodiebildung

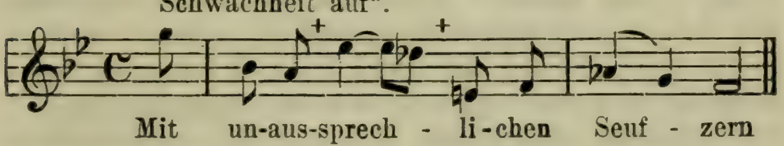
Das System der Klassiker des 16. Jahrhunderts (Palestrina, Vittoria u. a.) kennt als melodische Fortschreitungen nur die Intervalle der reinen Prim, Quarte, Quinte und Oktave, der kleinen und großen Sekunde und Terz und der kleinen Sexte.[1] Bach aber verwendet außer diesen sämtliche anderen großen und kleinen, dazu noch die gebräuchlichen verminderten und übermäßigen Intervalle zu seiner freieren Melodiebildung, und zwar nicht nur im Instrumentalsatz, sondern auch in seinem, auf instrumentaler Grundlage beruhenden Vokalsatz. Sogar vor ganz seltenen Tonschritten scheut er nicht zurück. So findet sich z. B. das Intervall der verminderten Terz (fis-as) im einfachen Choralsatz „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (Kantate Nr. 2) in Takt 2. Wir deuteten auch in der Einleitung auf die komplizierten Rhythmen hin, in denen sich selbst die vokale Stimmenführung Bachs bewegt. Aber Bachs Melodiebildung bleibt immer echte Kunst. Besonders zu betonen ist, daß seine Chromatik niemals ausschweifend und unnatürlich wird. Der chroma-

---

[1] Intervall: Hier im melodischen Sinne gebraucht zur Bezeichnung der Entfernung eines Tons vom folgenden; im kontrapunktischen bzw. harmonischen Sinne gibt diese Bezeichnung die Entfernung zwischen zwei zusammenklingenden Tönen an.

tischen Fortschreitungen bedient er sich als eines berechtigten musikalischen Ausdrucksmittels, oft in tiefergreifender Weise. Da wir uns von dem Gesagten später hinreichend überzeugen werden, so mögen an dieser Stelle zwei kleine Proben Bachscher Melodiebildung genügen.

Nr. 1. „Aus dem Motett „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“.



Nr. 2. Kyrie der H-Moll-Messe



An den mit + bezeichneten Stellen überzeuge man sich von der Art der Fortschreitung. Aus der kühn schweifenden Führung der Einzelstimme ahnen wir schon hier die Verbindung von Kontrapunkt und Harmonielehre, die der Satzweise Bachs, gegenüber der rein kontrapunktischen Satzweise der Alten, zugrunde liegt. Weiteres über Bachs Melodik ist mit dem Inhalt des folgenden Kapitels verbunden.

Kapitel II

Bachs Kontrapunkt

Der Meister liebte es, die ersten Übungen seiner Schüler im einfachen Kontrapunkt mit dem Setzen vierstimmiger Choräle beginnen zu lassen, und Kirnberger spricht jedenfalls im Sinne seines großen Lehrers, wenn er sich äußert:[1] „Man tut am besten, daß man bei dem vierstimmigen Kontrapunkt anfängt, weil es nicht wohl möglich ist, zwei- oder dreistimmig vollkommen zu setzen, bis man es in vier Stimmen kann.“ Er begründet dies damit, daß erst die vollkommene Kenntnis des vierstimmigen Satzes den Lernenden wissen lasse, was beim zwei- und dreistimmigen Satze in den verschiedenen vorkommenden Fällen von der Harmonie wegzulassen sei. Dieser Lehrmethode liegt, wie Spitta (II, S. 601) richtig bemerkt, die Anschauung zugrunde, daß alle *miteinander* und *nacheinander* stattfindenden Tonverbindungen — also der kontrapunktische Zusammenklang wie auch der Gang der einzelnen Stimme — auf gewisse Grundharmonien und deren Zusammenhang zu beziehen seien. Das kontrapunktisch-harmonische Prinzip Bachs! Kirnberger stellt weiter die Choräle Bachs als unübertroffene Muster des vierstimmigen Satzes hin, in welchen nicht nur alle Stimmen ihren eigenen fließenden Gesang hätten, sondern auch den ihnen eigenen Charakter beibehielten.[2] Auch nach der Überzeugung des Verfassers bilden die Choräle,[3] als ein-

---

[1] Kunst des reinen Satzes I, S. 142.
[2] Ebenda S. 157.
[3] Siehe Kapitel III.

fachste kontrapunktisch-harmonische Gebilde, besonders für diejenigen Anfänger im Bach-Studium, die noch ganz im Banne der rein akkordischen (homophonen) Satzweise stehen, die sicherste Brücke für den Übergang in das Wunderland der Bachschen Polyphonie.[1] Der schon vorgeschrittene Bach-Beflissene aber kann jetzt an den zweistimmigen Satz herantreten.

1. Der zweistimmige Kontrapunkt

Das Hauptprinzip der Polyphonie, die fließende selbständige Führung und Gleichberechtigung jeder Stimme kommt in der, die größte Bewegungsfreiheit, reichste rhythmische Abwechslung und schönste Biegsamkeit der verbundenen beiden Melodien gestattenden Zweistimmigkeit Bachs am stärksten zum Ausdruck. Die aus dem anmutigen Zusammengehen der beiden Melodien sich ergebenden Zweiklänge wären zunächst ja vom kontrapunktischen Standpunkte aus als selbständige, konsonierende oder dissonierende Zusammenklänge zu beurteilen. Jedoch liegt es nahe, die Zweiklänge solcher Sätze, bei welchen sowohl in der Melodiebildung wie in dem Zusammengehen der beiden Stimmen das harmonische Element stark in den Vordergrund tritt, vorerst als Vertreter der zugrunde liegenden Harmonie aufzufassen. Versuchen wir es, das Gesagte an einem Beispiel klarzumachen:

---

[1] Auch W. Bargiel in seiner Ausgabe Bachscher Choräle (Bote & Bock, Berlin) will im Vorwort den Kunstjünger zunächst durch den Choral in die Schönheit der Polyphonie ziehen. Ich empfehle diese Ausgabe allen, die des alten Schlüsselsystems kundig sind, auch zu den Übungen im Partiturspiel. Jede Stimme hat besonderes Notensystem und läßt sich so in ihrem Gange am besten verfolgen.

Nr. 3. Aus der zweistimmigen Invention Nr. 13.



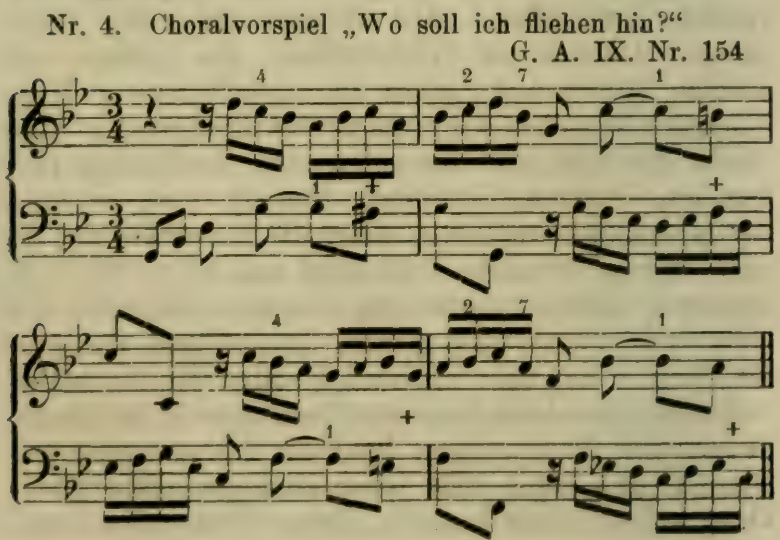
Die Aufeinanderfolge der einzelnen Bestandteile von Akkorden (Akkordbrechung) zum Zwecke der Bildung bzw. der Ausschmückung einer Stimme, wie sie uns hier entgegentritt, wird als Harmonische Figuration bezeichnet. So gehaltene zweistimmige Sätze lassen ihre Grundharmonien schon beim Vortrag auf dem Klavier mit seinen nachklingenden Tönen deutlich erkennen. Doch gehen wir unser Beispiel etwas durch: Takt 1, beim ersten und beim

dritten Viertel folgen einander die Bestandteile des tonischen Dreiklangs, beim zweiten und vierten Viertel (von dem Vorhalt a in der Unterstimme wird abgesehen) die des Hauptseptakkords. Das wiederholt sich in Takt 2. Im dritten Takte erscheinen zuerst wieder die Töne des I, dann die des C VI^7 (a, c, e, g) unter Modulation nach C-Dur; das dritte Viertel hat die Töne des C II, das vierte Viertel die des C II^7 (d, f, a, c). In Takt 4 folgen sich die Bestandteile des C VII, des C V^7 (um Raum zu sparen, führen wir das Beispiel nicht weiter durch), des C III und des C I^7 (c, e, g, h). Seine Kenntnisse in der Akkordenlehre werden es dem Studierenden leicht machen, die harmonische Deutung der ganzen Invention selbständig zu Ende zu führen.

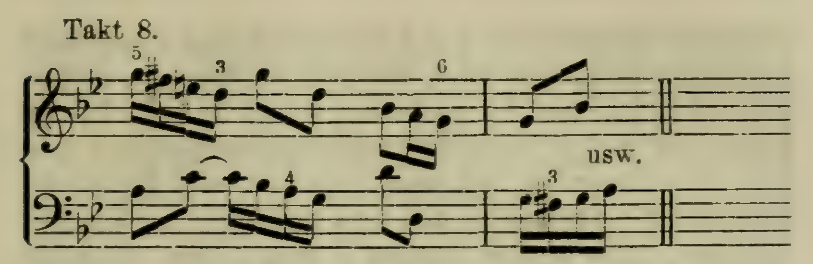
Bei der Prüfung der einzelnen Zweiklänge (Intervalle) vom kontrapunktischen Standpunkte aus unterscheiden wir zwischen konsonierenden und dissonierenden Intervallen. Auf erstere: die reine Prim, Quinte, Oktave als vollkommene, die großen und kleinen Terzen und Sexten als unvollkommene Konsonanzen brauchen wir nicht weiter einzugehen. Eine reiche Auswahl von dissonierenden Intervallen (Sekunden, Quarten, Septimen, Nonen), auch verminderten und übermäßigen, weist die Invention Nr. 13 auf. Schon der erste Takt zeigt uns bei + die verminderte Quinte, weiter das verpönte Intervall der ganz frei eintretenden reinen Quarte und dahinter die None. Man sehe in den folgenden Takten bei + und wird dann beim weiteren Eindringen in die Dissonanzen der Komposition bald die Überzeugung gewinnen, daß Bach hier jeden dissonierenden Zweiklang unbedenklich braucht, dessen Töne sich als Be-

standteile der jeweils zugrunde liegenden Harmonie erweisen (harmonieeigene Töne). Gegenüber der einfachen, rein kontrapunktischen, in den diatonischen Kirchentonarten sich bewegenden strengen Zweistimmigkeit der Alten bringt Bachs kontrapunktisch-harmonisches System schon im zweistimmigen Satze den ganzen Reichtum unserer modernen Tonsprache zum Ausdruck. Auch die Inventionen Nr. 8 und Nr. 10 bewegen sich vorzugsweise in harmonischer Figuration. Aber hier sind die Stimmen doch schon mehr oder weniger mit der jeweiligen Grundharmonie nicht eigenen (harmoniefremden) Tönen durchsetzt, ausgeschmückt. Dadurch gewinnt der Satz an kontrapunktisch-melodischer Bedeutung, wenn auch dessen harmonische Durchsichtigkeit abnimmt. Es folgt jetzt ein Beispiel von jener Zweistimmigkeit, bei welcher das kontrapunktisch-melodische Element in den Vordergrund tritt:

Nr. 4. Choralvorspiel „Wo soll ich fliehen hin?“
G. A. IX. Nr. 154



Takt 8.



Die Zulässigkeit der hier entstandenen dissonierenden Zweiklänge haben wir uns, wenn wir sie vom kontrapunktischen Standpunkte aus betrachten, hauptsächlich aus dem Gebrauch jener Töne zu erklären, die für die melodische Ausschmückung der Stimmen, die sogenannte Melodische Figuration zur Verfügung stehen: 1. der Vorhalt, 2. der leichte Durchgang, 3. die leichte Wechselnote, die sich von der konsonierenden Note stufenweise entfernt und zu ihr zurückkehrt, aber auch sprungweise eingeführt, bzw. weitergeführt wird, 4. der schwere Durchgang, 5. die schwere Wechselnote, 6. der vorausgenommene Ton, 7. der nachschlagende Akkordton. Die vorstehenden Ziffern decken sich mit denen des Beispiels Nr. 4. In den Takten 1, 3 und 8 bei 4 haben wir die Dissonanz der reinen Quarte, entstanden aus der Verwendung des schweren Durchgangs.[1] Die Ziffer 1 weist in den Takten 1 und 3 auf den Zusammenklang der Sekunde, in den Takten 2 und 4 auf den der Septime und auf den Gebrauch des Vorhalts hin. Die Verwendung des leichten Durchgangs läßt in den Takten 2 und 4 bei 2 das Intervall der reinen Quarte entstehen. Die Zweiklänge der großen und der kleinen

[1] Der Einfachheit halber bezeichnen wir die über die Oktave hinausgehenden Intervalle der Non, Dezime, Undezime und Duodezime als Secunde, Terz, Quarte, Quinte.

Sekunde ergeben sich bei 3 in Takt 8 und 9 aus dem Gebrauch der springenden, bzw. der stufenweise weitergehenden leichten Wechselnoten d und fis. In Takt 8 haben wir weiter bei 6 den vorausgenommenen Ton g mit dem Intervall der reinen Quarte und bei 5 die schwere Wechselnote g mit dem Intervall der kleinen Septime. Die in den Takten 1 und 3 bzw. 2 und 4 bei + vorkommenden Zusammenklänge der verminderten Quinte, bzw. übermäßigen Quarte finden beste kontrapunktische Erklärung als stufenweise eingeführte Dissonanzen, die nach Einschieben eines konsonierenden Tons sofort zu ihrer natürlichen Auflösung gehen. Wie hier, so auch in Takt 2 und 4 bei 7 tragen die konsonierenden Töne den Charakter des nachschlagenden Akkordtons. Nicht so deutlich wie bei Invention Nr. 13 geben sich die Grundharmonien im Beispiel Nr. 4 gleich zu erkennen. Wir müssen die Stimmen zuerst gewissermaßen der ausschmückenden Töne berauben. Werden im ersten Takt bei der Oberstimme das erste c und das zweite b, bei der Unterstimme der Vorhalt g ausgemerzt, so bleiben die Bestandteile des g I und des g VII übrig. In Takt 2 sind in der Oberstimme das erste c und der Vorhalt c, in der Unterstimme das erste f und das zweite es harmoniefremde Töne, wenn beide letztere auch, gleich dem obenerwähnten zweiten b des ersten Taktes, konsonieren. Nach ihrer Entfernung treten der g I, der g IV und der c VII als Grundharmonien heraus. Der Satz moduliert jetzt über C-Moll und F-Dur nach B-Dur und wendet sich dann in der angenommenen sequenzartigen Bewegung über Es-Dur, C-Moll usw. in Takt 8 zur Haupttonart zurück. (Takt 5—7 ließen wir der Raumersparnis halber in unserem Beispiel weg.)

Die Grundharmonien der Takte 3—6 sind in ähnlicher Weise wie die der Takte 1 und 2 zu ermitteln. Der zweite Schlag von Takt 7 hat in den Tönen b, d, fis den g III als Harmonie, und die folgenden Töne a, g sind als wesentliche Bestandteile des g II^7 aufzufassen, der seine natürliche Auflösung nach dem g V findet. In Takt 8, Schlag 1 bleiben nach Entfernung der schweren Wechselnote g und des konsonierenden e die Töne des g V^7 übrig, der natürlich zum g I hinleitet. Zuletzt repräsentieren in Takt 8 die Töne d, a den g V.

Wir haben den Charakterunterschied der beiden vorgebrachten zweistimmigen Sätze beleuchtet. Gemeinsam sind ihnen die sorgfältig geordnete anmutige Beweglichkeit der beiden selbständigen Stimmen, jeder derselben sowohl für sich allein, als auch im Verhältnis zu der Schwesterstimme, der Reichtum und die natürliche Ungezwungenheit der Modulation, die wir besonders bei den sequenzartigen Stellen[1] (Invention Nr. 13, Takt 9 ff., Takt 14 ff.; Beispiel Nr. 4, Takt 3 ff.) wahrnehmen, und die korrekte Auflösung der Dissonanzen. Auch die Kunst der Nachahmung (Imitation),[2] deren höchste Entwicklung uns in Fuge und Kanon entgegentreten wird, kommt in den besprochenen Beispielen schon ausgiebig zur Anwendung. In Beispiel Nr. 4 wird die obere Stimme durch die untere ganz streng in der Unterquinte imitiert und in Invention Nr. 13 bringen die ersten zwölf Takte

[1] Das sequenzartige Fortspinnen eines Tongedankens ist bei Bach sehr beliebt, auch in den Zwischenspielen seiner Fugen.

[2] Unter Nachahmung versteht man im allgemeinen die genaue oder weniger genaue Wiederholung des von einer Stimme vorgebrachten Themas durch eine andere Stimme, von derselben oder einer anderen Tonstufe aus.

reichlich Nachahmungen der einen Stimme durch die andere, teils ganz genaue, teils weniger genaue. Der zweistimmige polyphone Satz eignet sich naturgemäß besser für das Klavier wie für die Orgel, und als zweistimmig durchgeführte Orgelkomposition Bachs ist mir nur die Choralbearbeitung „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (G. A. IX, Nr. 68, P. VI, Nr. 3) bekannt,[1] bezüglich deren Echtheit Spitta übrigens noch Zweifel hat. (I, S. 820.) Einfaches Material für das Studium der polyphonen Zweistimmigkeit Bachs findet man unter den S. 49 erwähnten kleinen Präludien. Weiter empfehle ich von den Inventionen außer den schon früher genannten Nr. 8 und 10 auch noch die vorzugsweise einfach imitatorisch und in melodischer Figuration gehaltene Nr. 1, vielleicht auch noch Nr. 14 auf Stimmenführung (Figurationsart), kontrapunktischen und harmonischen Inhalt und auf den Gang der Modulation hin aufmerksam zu studieren.[2]

2. Der drei- und der mehrstimmige kontrapunktische Satz

Nicht nur in den Klavierwerken sondern auch in seinen Orgelkompositionen räumt Bach der polyphonen dreistimmigen Satzweise einen bedeutenden Platz ein. Vereinigt diese doch gewissermaßen in sich jene Vorzüge des zweistimmigen Satzes, die mit der Zunahme der Stimmenzahl etwas abnehmen müssen (z. B. die Durchsichtigkeit des Satzkörpers, die Entfaltungs-

[1] Einzelne Teile der Choralvariationen (Partiten) sind allerdings auch zweistimmig.

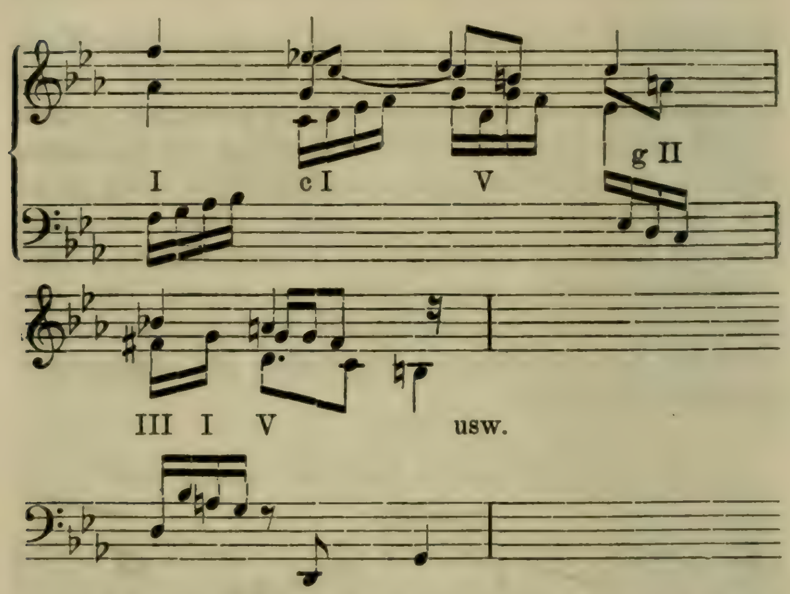
[2] Über Formen und Stimmungsgehalt der zweistimmigen Inventionen, über die in einigen derselben angewandten Künste des doppelten Kontrapunkts, des Kanons usw. zu handeln, verbietet leider die Knappheit des zugemessenen Raums. Man lese darüber bei Spitta I, S. 670 ff.

fähigkeit der Stimmen), und den harmonischen Vollklang.[1] So sehr nun Bach auch bestrebt ist, diesen im dreistimmigen Satze durchweg zu gewinnen, indem er z. B. einen noch fehlenden Akkordton nachschlagen läßt, so opfert er der harmonischen Fülle doch nicht das Hauptprinzip des polyphonen Satzes, die selbständige fließende Führung der Einzelstimmen. Über Melodiebildung ist nichts Neues zu sagen. Die harmonischen Verbindungen und die Modulationen treten auch bei der melodischen Figuration im allgemeinen deutlich ins Gehör.

Nr. 5. Partita V aus „O Gott, du frommer Gott"



[1] Dieser Ausdruck ist hier natürlich in beschränktem Sinne zu nehmen, schon deshalb, weil ja Vierklänge im dreistimmigen Satze nicht vollständig wiedergegeben werden können.



Welch reizende Beweglichkeit in den ganz selbständig geführten Stimmen! Das Sechzehntelmotiv geht in Nachahmung, in gerader Bewegung und auch in Gegenbewegung von einer Stimme auf die andere über. Die Grundharmonien sind eingezeichnet. Man stelle den Charakter der einzelnen, bei der melodischen Figuration angewandten, ausschmückenden Töne fest.[1] Die Modulation ist höchst einfach. Nach dem flüchtigen Streifen der F-Moll-Tonart in Takt 2—3 wendet sich das Beispiel zur Tonart der Dominante. Ganz ähnlich wie Partite V ist die ebenfalls dreistimmige Partite III desselben Werkes gestaltet. Man studiere auch diese, wenigstens deren ersten Teil. In melodischer Figuration bewegen sich die dreistimmigen Inventionen Nr. 1 und Nr. 6; mehr harmonische Figu-

[1] Siehe Verzeichnis, S. 81.

ration zeigt Nr. 11. Welchen Reichtum von harmonischen Verbindungen und Modulationen legt der geniale Bach nicht schon in der dreistimmigen Invention Nr. 9 nieder! Die Komposition — sie behandelt drei Themen — bildet ein großartiges Studienobjekt für den reiferen Bachjünger. Der ganze Reiz des dreistimmigen Satzes kommt vorzugsweise beim triomäßigen Orgelspiel zur Geltung. Der Umstand, daß für jede der drei Klaviaturen — zwei Manuale und Pedal — ein Register von anderer Klangfarbe verwendet werden soll, läßt den selbständigen schönmelodischen Gang jeder der drei Stimmen aufs deutlichste heraustreten. Nun wird es auch möglich, das Kreuzen der Stimmen,[1] dessen Bedeutung sonst beim Instrumentalsatz meistens für das Ohr verloren geht, mit voller Wirkung für das Gehör anzuwenden, dadurch den Raum für die Bewegung der Stimmen zu erweitern und neue eigenartige Klangwirkungen hervorzubringen. Man sehe sich einmal das wundervolle Adagio der Orgelsonate D-Moll[2] an. Nach den graziösen zwei Einleitungstakten pausiert die Mittelstimme. Über dem Pedal, das mit seinen zur Oberstimme nachschlagenden Tönen die leicht erkennbaren Harmonien ergänzt, bewegt sich die erste Stimme in einer ausdrucksvollen Phrase, die in Takt 4 von der wiedereinsetzenden Mittelstimme in der unteren Quinte nachgeahmt wird. Das nachahmende Spiel wiederholt

[1] Stimmenkreuzung: Das Übersteigen einer höheren Stimme durch die tiefere bzw. das Hinuntergehen einer höheren unter die tiefere. Natürlich kommen im Trio für die Kreuzungen hauptsächlich die Manualstimmen in Betracht. Über den Wert der Stimmenkreuzung im Vokalsatz wird das nächste Kapitel aufklären.

[2] G. A. VI, Nr. 51; P. I, Nr. 3.

sich in den beiden folgenden Takten mit dem letzten etwas veränderten Teil der Phrase. In Takt 7 führt eine neue abwärtsgehende Tonfigur die obere Stimme unter die zweite Stimme, welch letztere dann imitierend diese Figur wiederholt. Klar liegen die Nachahmungen in dem zur Rede stehenden Satze vor Augen. Leicht sind auch die melodisch eingekleideten Harmonien, selbst die Vierklänge, zu erkennen. So z. B. in Takt 4 der c VII^7, dargestellt durch seine Bestandteile h, f, as; in Takt 5 der F V^7 und der d V^7, in Takt 6 der C V^7 und der a V^7 usw. Und nun spiele man das Sätzchen (oder denke es sich nur gespielt) etwa mit Klarinette 8′ für das eine, einer hellen Flöte 8′ für das andere Manual, Salicetbaß 16′ für das Pedal oder anderen passenden kontrastierenden Registern, so wird die Lust zum aufmerksamen Studium des ganzen Adagios sich schon einstellen. Wie in diesem, so fällt auch in dem Andante der folgenden E-Moll-Sonate der Kunst des doppelten Kontrapunkts, die es ermöglicht, die Stellung zweier gleichzeitig auftretenden Tongedanken ohne Übertretung kontrapunktischer Gesetze zu vertauschen, eine bedeutende Rolle zu.

Die vielen vorkommenden Umkehrungen der Manualstimmen sind unschwer festzustellen. Zum Vergleich mache ich nur auf die Takte 7—10 und die Takte 24—27 des Andante (doppelter Kontrapunkt der Oktave) aufmerksam. Sind die beiden soeben besprochenen Kompositionen mehr konzertmäßig gehalten, so eignet sich das Allegro aus der C-Moll-Sonate[1] wenigstens in der auf 59 Takte abgekürzten Gestaltung, in der es auch in der Orgelschule von Schildknecht

[1] G. A. VI, Nr. 52; P. I, Nr. 2.

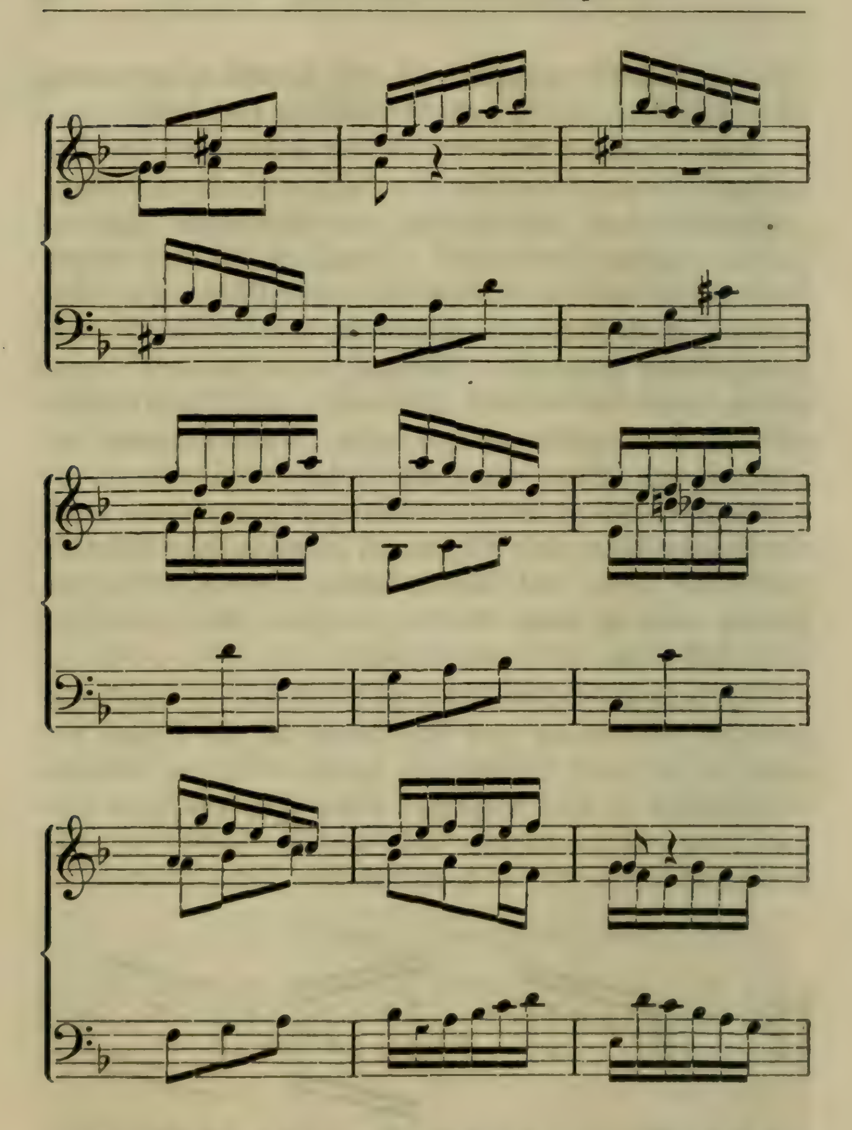
(Bd. II, S. 105) enthalten ist, mit seinem gemessenen Charakter vorzüglich zum kirchlichen Gebrauch.

Zum Studium hinsichtlich der bekannten Punkte sei auch dieser Satz, der ebenfalls umkehrungsfähige Gedanken nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts bringt, empfohlen. Schon S. 61 des ersten Teils wurde auf den hohen Wert der Pflege des polyphonen dreistimmigen Satzes in der Improvisation aufmerksam gemacht. Es mag wohl für den Organisten nicht schwer sein, im recht vollgriffigen akkordischen Fortissimospiel gewissen „Kunstkennern" zu imponieren. Aber wenn der höher Strebende es erreicht hat, daß er im durchsichtigen polyphonen dreistimmigen Satze jede Stimme in selbständiger Melodie, vielleicht sogar mit bestimmtem Thema, schön zu führen vermag, dann darf e r s e l b s t m i t R e c h t stolz auf seine Leistungen sein.

Ein ausgezeichnetes Übungsmittel, um sich Bachsche Melodik, Harmonik und Rhythmik für die Praxis allmählich zu eigen zu machen, besteht für den reiferen Bachjünger in dem Einfügen einer selbständigen melodischen Mittelstimme bei solchen zweistimmigen Kompositionen, die sich für diesen Zweck eignen.

Nr. 6. Siehe zweistimmige Invention Nr. 4.





Die eingefügte Mittelstimme ist aus dem vorhandenen melodischen Material genommen, verläuft ganz selbständig und vielfach imitierend. Sie setzt mit

Takt 5 aus und unterbricht mit ruhig schließender Wendung ihre Mitwirkung für zwei Takte. Der Fluß des Satzes erfährt keinerlei Hemmung dadurch, auch entsteht keine harmonische Lücke, da das a der dritten Stimme gleich einspringt. Ähnliches trifft zu bei Takt 12. Das Wiederauftreten der Mittelstimme ist von thematischer Bedeutung. Hiermit haben wir einige Punkte berührt, denen Bach, wie wir später oft wahrnehmen werden, besonders in der fugierten Satzweise große Sorgfalt zuwendet. Obige Arbeit ist von dem sich hierzu befähigt fühlenden Schüler fortzusetzen.

Für die Beurteilung des polyphonen Satzes mit mehr als drei Stimmen ergeben sich kaum neue Gesichtspunkte. Dafür, daß mit der Zunahme der Stimmenzahl der Raum für die Bewegung der Einzelstimme sich verringert, und deren Gang dem Ohr nicht mehr so leicht erkennbar ist, wächst der Satz in Bezug auf harmonische Kraft und Fülle.

Bach soll hinsichtlich der Verdoppelung gewisser Akkordbestandteile, der großen Terz, des Leittons usw. auch gegenüber seinen Schülern sehr empfindlich gewesen sein. Nach Kirnberger verbot er diesen im fünfstimmigen Satze die Verdoppelung auch bestimmter anderer Akkordtöne, z. B. der verminderten Quinte, weil es übel klinge.[1] Aber die Hochhaltung der selbständigen melodischen Stimmenführung läßt den Meister doch nicht leicht in seinen Werken vor einer harmonischen Härte zurückschrecken, wenn ihm nur, wie Spitta (II, S. 602) bemerkt, die Logik der Harmoniefolgen unanfechtbar erscheint.

[1] Kunst des reinen Satzes II, 3, S. 41.

Und Kirnberger äußert sich etwas drastisch,[1] daß der Bachspieler die Harmonien vollkommen kennen müsse, sonst seien viele derselben kaum anzuhören.

Wir beschäftigen uns nun zunächst mit den einfachsten vierstimmigen Satzgebilden unseres Meisters.

---

[1] Ebenda I, S. 216 f.

Kapitel III
Die Choräle Bachs

Sie nehmen in vielen der Kantaten, einigen Motetten, auch in den Oratorien (mit Ausnahme des Osteroratoriums), vornehmlich aber in den Passionen Bachs eine wichtige Stellung ein und sind mit wenigen Ausnahmen vierstimmig, für Sopran, Alt, Tenor und Baß geschrieben. Bei Beurteilung der Choräle in satztechnischer Hinsicht darf nebenbei die Tatsache nicht aus dem Auge gelassen werden, daß, wenn die musikalische Stimmung in diesen Sätzen auch gewöhnlich eine mehr dem Texte im allgemeinen entsprechende ist, doch immer wieder in der wunderbar geschmeidigen Stimmenführung bzw. den sich ergebenden Harmonien tiefe Empfindungen zum Ausdruck kommen sollen, die einzelne Textesstellen im Autor wachriefen. Sogar der Rhythmus muß stellenweise dem Wortausdruck dienen, ebenso wie manchmal kleine Änderungen, die Bach an der Choralmelodie, dem Cantus firmus[1] vornimmt, poetische Absichten erkennen lassen. Diese nehmen wir am deutlichsten wahr beim Vergleich mehrerer Choralsätze, die denselben C. f., aber verschiedenartige Texte haben.

Da jeder Bach-Studierende wenigstens den Klavierauszug der Matthäuspassion besitzen wird, wollen wir uns vorzugsweise mit einigen in dieser enthaltenen Chorälen beschäftigen. Auch dem katholischen Organisten sind Text und phrygische Melodie

[1] Diese Bezeichnung ist überhaupt bei den Choralschöpfungen Bachs nicht im strengsten Sinne zu nehmen.

des Satzes „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Nr. 63) geläufig. Der sich der frommen Wehmut des Textes vorzüglich anpassende C. f. bietet zu weiteren Erklärungen keinen Anlaß. Wie im allgemeinen, so ist auch im vorliegenden Choral der dunkel gefärbte Alt schon wegen seiner Lage zwischen Sopran und Tenor mit ihrer hellen Klangfarbe etwas zurückhaltend, wenn er auch seine Selbständigkeit nicht aufgibt. Im späteren Verlauf unseres Chorals aber bleibt er von der großen ausdrucksvollen Steigerung und Erregung nicht unberührt. In anderen Chorälen läßt Bach durch den Gang des Alts ein einzelnes Wort deutlich betonen, z. B. das „Du“ am Schlusse des Chorals „Herzliebster Jesu“ (Nr. 3), oder gerade die zweite Stimme stellenweise zu schönem melodischen Schwunge sich erheben. Wie überaus ausdrucksvoll ist z. B. die Altführung am Schlusse des Chorals „Ach großer König“ (Johannespassion Nr. 27).[1] Sie geht sogar in ihrer melodischen Bedeutung in dem Choral „Schüttle deinen Kopf“ (Takt 8) und in dem Choral „Verleih uns Frieden“ (am Schlusse) über den Sopran hinaus.[2]

Den Ausdruck großer Erregung aber weist Bach bei der Stimmenführung gewöhnlich dem Tenor zu. Im Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ läßt er im Anschluß an das vorausgehende Rezitativ des Evangelisten: „Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt“ die an dem Leiden des Herrn teilnehmende Gemeinde ihre schmerzlichen Gefühle über die dem Erlöser angetane Schmach

---

[1] Siehe auch Bargiel, Bd. I, Nr. 13 D.

[2] Aus Kantaten Nr. 40 und 42, bei Bargiel I unter Nr. 23 und 25 B.

kundgeben.[1] In diesem Sinne ist auch die den Alt übersteigende ausdrucksvolle Führung des Tenors in Takt 1—2, Takt 5—6 aufzufassen. Als ein Stückchen Tonmalerei möchte ich den Gang des Tenors am Schlusse des Satzes ansehen, wo er sich gleichsam zum Gruße, unter den Baß gehend, tief verneigt und bei dem Wörtchen „du" wieder aufrichtet. Wir sind also bereits im vorliegenden Choral auf die S. 87 berührten beiden Arten der Stimmenkreuzung beim Vokalsatz gestoßen. Ihr Zweck, den Raum für die Entfaltung einer Stimme auszudehnen und diese zugunsten des Ausdrucks besonders hervortreten zu lassen, liegt klar zutage. Darnach beurteile man auch das Steigen des Tenors im 13. und 14. Takte des Chorals „Bin ich gleich von dir gewichen" (Nr. 48) und besonders den melodischen Schwung dieser Stimme in Nr. 44 bei den Schlußworten „Von Missetaten weißt du nichts". „Wie schaltet da der Tenor ganz frei im Raum, als gäbe es keine Stimme neben ihm, wie jünglinghaft, fast aufdringlich!" (Marx.) Noch mache ich aufmerksam auf den herrlichen Aufschwung des Tenors in unserem erstgenannten Chorale (Nr. 63) im 13. und 14. Takte und auf die Schlußtakte der Choräle Nr. 16 und Nr. 55 mit der bedeutungsvollen Hervorhebung der Worte „meine" und „Knechte" durch den Tenor. In Nr. 55 ist die Führung dieser Stimme durchweg von besonderer melodischer Schönheit, ebenso in Nr. 48.

Seinem männlich entschiedenen Charakter nach wird der Baß gerne, wie im allgemeinen so auch in unserem Choral Nr. 63, in festen stufenweisen Gängen

---

[1] Hier tritt die Stellung, die Bach dem Choral in den Passionen zuweist, in helle Beleuchtung.

oder kühnen Sprüngen geführt. Daß unter letzteren auch verminderte Quarten vorkommen (f-cis, b-fis, Takt 2, 6, 11) ist bei Bach nichts Außergewöhnliches. Den charakteristischen Baß des oben genannten Chorals „Ach großer König“ aus der Johannespassion bezeichnet Schweitzer (S. 427) als den Siegeswagen, auf dem die Melodie einherfährt. Ausnahmsweise zeigt der Baß unsichere Haltung in Nr. 72 „Wenn ich einmal soll scheiden“. Bei Takt 8—10 bewegt er sich in kleinsten ängstlichen Schritten hin und her, so gleichsam die Angst und Unruhe eines Sterbenden zum Ausdruck bringend.

Und nun einiges über die kontrapunktische Seite der Choräle. Auf jeden Schlag des C. f. fällt zuerst entweder ein konsonierender Akkord oder eine in der Regel mit einem ihrer Bestandteile vorbereitete dissonierende Harmonie, die dann sofort ihre korrekte Auflösung findet. Man überzeuge sich hiervon bei Nr. 63. Manchmal wird die Auflösung schon in Achtelbewegung herbeigeführt; des weiteren dient letztere, indem sie stufenweise durchgehende Verbindungstöne, leichte Durchgänge und Wechseltöne (letztere z. B. in Takt 10—11) zwischen die einzelnen Taktteile schiebt, sowohl der Bildung der schönen melodischen Linie in der einzelnen Stimme, wie auch manchmal (z. B. schon in Takt 1) der angenehm strebenden harmonischen Überleitung von einem Taktteil zum folgenden. Und indem die Achtelbewegung vielfach von einer Stimme auf die andere übergeht, wirkt sie schmückend und ausgleichend in rhythmischer Hinsicht. Man gehe auf diese Punkte hin den ganzen Satz Nr. 63 aufmerksam durch. Im neunten Takt beim dritten Schlag opfert Bach den harmonischen

Wohlklang der Führung des Tenors. Ein Nur-Harmoniker hätte diese Stimme hier sicher zu dem b des Basses geführt und so einen vollen Dreiklang erzielt. Aber die Haltung der dritten Stimme wäre dadurch lahm und unschön geworden. Deshalb zieht Bach die etwas scharfe, aber schnell vorübergehende Dissonanz vor. Anderseits aber führt er, von der gewöhnlichen Regel abweichend, zur Erzielung voller Schlußakkorde bei der Schlußbildung I-V-I oder I-V-V^7-I in weiter Harmonie den Leitton öfters nicht nach der Tonika, sondern abwärts nach der Quinte (Takt 3—4, 7—8). Frappante harmonische Wirkung wird mit der modulatorischen Wendung über G-Moll nach D-Dur in Takt 11—12 erreicht. Querstände kommen im Bachschen Vokalsatz häufig vor. Hier liegen sie vor in den Takten 2, 6 (c-cis) und 12 (fis-f). — Wie die hervortretende Führung einer Stimme, so muß auch manchmal die gewählte Harmonie dem Meister als Mittel dienen, um eine bedeutende Textesstelle oder ein einzelnes Wort kräftig zu unterstreichen. So finden wir z. B. in Takt 3 von Nr. 63 das Wort „Schmerz“ durch eine Dissonanz schärfster Art hervorgehoben, die dadurch entsteht, daß das e des Tenors sich beim ersten Schlag noch gegen das f des Soprans und das d des Basses behauptet, und die dem musikalischen Ohr fast physischen Schmerz verursacht. Merkwürdige harmonische Stellen begegnen uns auch in dem letzten Choral der Matthäuspassion (Nr. 72). Hier fallen aber zunächst die ausdrucksvollen Änderungen an unserer Passionsmelodie in die Augen. Zuerst das Flehentliche in der Fassung des zweiten Schlags von Takt 3 und 7. (In Takt 13 kehrt diese melodische Figur beim Tenor wieder.) Und mutet

nicht die kleine Änderung des C. f. in Takt 11 bei dem Worte „Herze" an, als sollte damit das schwere Aufseufzen eines Verscheidenden angedeutet werden![1] Bedeutend fallen in melodischer, harmonischer, teilweise auch in rhythmischer Hinsicht die Takte 9—11 und die Schlußtakte von Nr. 72 ins Gewicht, wenn wir sie mit den entsprechenden Takten anderer Choräle, die auch die Passionsmelodie haben, etwa von Nr. 53 in Vergleich stellen. Hier drückt sich in Übereinstimmung mit den Worten „Wolken, Luft und Winde" Leichtigkeit und Anmut, besonders im Gang der Mittelstimme und auch in der Harmonienfolge aus. Angst, Unruhe und Schmerz sind hingegen in den Takten 9—10 von Nr. 72 ausgeprägt. Zu der schon früher erwähnten ängstlichen Haltung des Basses, die schmerzliche Erhebung des Tenors und dessen zögerndes Zurückgehen in Synkopen! Und dann die entstehenden überraschenden Harmonien! Der Sterbende wirft schon einen Blick in das jenseitige Land, das er nun betreten soll! — Die Choräle mit der Passionsmelodie (Nr. 21, 23, 53, 63, 72) bringen die Stellung, die Bach den alten Kirchentonarten gegenüber einnimmt, in helle Beleuchtung. Der altehrwürdige, diatonische phrygische Gesang muß sich moderne reiche Harmonien als Begleitung gefallen lassen. Daß aber Bach die Wirkung eines schön ausgestalteten phrygischen Schlusses wohl zu würdigen und auszunützen wußte, beweisen die Schluß-

[1] Wie Bach das Chroma als Ausdruck des Schmerzes anwendet, zeigt in Takt 5 des Chorals „O große Lieb" (Johannespassion Nr. 7) die Änderung des C. f. bei dem Worte „Marterstraße". Vgl. hiermit Takt 5 des Chorals „Herzliebster Jesu" (Matthäuspassion Nr. 3).

takte von Nr. 72. Verständnisvoll fügt er vor dem Schlußton in Achtelbewegung den Leitton (f) ein, der bei den anderen Sätzen fehlt. Der Meister schwelgt hier förmlich in der Schönheit der phrygischen Schlußform. Man beachte die höchst ausdrucksvolle Führung der Stimmen, besonders des Tenors, die „Angst und Pein“ ausdrückenden Harmonien von G-Moll über den herben düstern d II (mit Terzverdoppelung) und den d IV^7 (g, b, d, f) nach a^6_5 usw. und empfinde das Befreiende des Durschlusses!

Schering weist (S. 32) an mehreren Stellen der Matthäuspassion die sinnvolle Anwendung der steigenden phrygischen Schlußform als der musikalischen Frage nach, die die Stimmung im ungewissen lasse und eine Antwort geradezu herausfordere. — Wie Bach der Stimmung des Textes in der höheren oder tieferen Lage, in Tonart und Taktart (Rhythmus) des Chorals Rechnung trägt, lehrt uns der Choral „Drum will ich, weil ich lebe noch“ aus Kantate Nr. 153.[1] In der hohen hellen Transposition nach C-Dur, dem leichten 3/4-Takt, der einfachen Kontrapunktierung (Note gegen Note) drückt sich in unübertrefflicher Weise die fröhliche, geradezu beschwingte Bereitwilligkeit aus, mit der der wahre Christ sein tägliches Kreuz tragen soll. Der große Unterschied in der musikalischen Stimmung zwischen diesem Choral und dem Satz „Erhalt mein Herz im Glauben rein“ (4/4-Takt),[2] dem derselbe C. f. zugrunde liegt, wird dem Studierenden beim Vergleich sofort auffallen.

[1] Bargiel I, Nr. 3 B.
[2] Ebenda Nr. 3 A.

Und nun gebe sich der Bachjünger dem Studium der Choräle mit aller Liebe hin. Sie lehren ihn die Stimmen auch im einfachsten vierstimmigen Satze schön melodisch, in angemessenem Rhythmus zu führen, leiten ihn an zum Gebrauch geschmackvoller, zum Vermeiden banaler Harmonien und offenbaren das reiche Empfindungsleben des Meisters und die in dessen Vokalschöpfungen herrschende Übereinstimmung zwischen Wort und Ton. Rechte Vertiefung in Sinn, Bedeutung und Stimmung der Texte möge das volle Verständnis der herrlichen Sätze vorbereiten. Dieses Verstehen soll sich dann auch erstrecken auf vorkommende harmonische Sonderbarkeiten (siehe z. B. Matth.-Pass. Nr. 48, Takt 13).

Kapitel IV
Die Präludien Bachs

Es soll unterschieden werden zwischen freien, motivischen, thematischen und fugierten Präludien. Dem Zwecke unseres Büchleins entsprechend werden wir außer einer Anzahl Original-Orgelpräludien auch solche Präludien des W. K. zur Sprache bringen, die sich wegen ihres orgelmäßigen Stils für die Studien und den praktischen Gebrauch des Organisten besonders eignen, und auch für die Orgel bearbeitet sind.[1]

1. Das freie Präludium

Es trägt eine gewisse Ungebundenheit des Stils, Mangel an Einheitlichkeit, an konsequenter Durchführung bestimmter Gedanken, etwas mehr oder weniger Improvisiertes zur Schau. Diese Eigenschaften machen sich geltend in manchen der kleinen Präludien aus G. A. IV. Nr. 27[2] mit ihrem Wechsel von Passagenwerk, motivischen und harmonischen Partien (Arpeggien), ihren Pedalsolis usw. So beginnt Präl. G-Dur mit einem feierlichen vollgriffigen Grave, geht aber schon bei Takt 5 in heiteres motivisches Spiel über. Takt 13—17 Arpeggien. Es folgt orgelmäßiger Übergang zum Dominantschluß. Ein viertaktiges Pedalsolo führt dann zum Schlusse des Präludiums. Satz A-Moll zeigt lebhafte akkordische Figuration, untermischt mit einigen ruhigen motivischen Partien. Von eigenar-

[1] Siehe Kothe-Zahn. Wegen der Besprechung von solchen präludienartigen Sätzen, die von Bach nicht ausdrücklich als Präludien bezeichnet sind, verweise ich nochmals auf die Fußnote S. 41.

[2] Siehe S. 30.

tigem Reiz sind die anmutigen Figuren der Takte 11—13. Bedeutender als vorstehendes zeigt sich Präludium D-Moll. Pompöse orgelmäßige Einleitung; Takt 7—12 interessante Dreistimmigkeit. Scharfe Trennung dieser beiden Partien durch Ganzschlüsse. Weiter sehen wir den Satz in der Hauptsache sich in akkordischer Figuration (Arpeggien) und reicher Modulation bewegen bis zur Wiederholung des anfänglichen Teils, die den Schluß des Satzes bildet.

Das schöne, echt kirchliche Präludium E-Moll trägt in seiner ersten Hälfte freieren Charakter, neigt aber in seinem letzten Teil nach der motivischen Art, insofern als bestimmte Motive hier gewisse planmäßige Behandlung erfahren. Immerhin aber möge es in Gesellschaft seiner Genossen eine kurze Besprechung erfahren, um so mehr als die Grenze zwischen den einzelnen Präludienarten nicht scharf gezogen werden kann. Die mehr harmonische Gestaltung der ersten zehn Takte erhält melodischen Zusammenhang durch die Achtelbewegung, die schon in Takt 6 bei der Oberstimme das später hervortretende Hauptmotiv andeutet. Dieses tritt mit dem 12. Takte nach dem D-Dur-Schluß und der Überleitung des 11. Taktes in Aktion bei der zweiten Stimme. Die parallele, teils auch synkopierte Bewegung der übrigen Stimmen steht zu diesem Motiv im umkehrungsfähigen Verhältnis, welch letzteres dann in mehrfacher Weise sequenzartige Ausnützung bis zum 22. Takte findet. Unter Anlehnung an die in Takt 11 und am Anfang von Takt 12 festgestellte Bewegungsart der Mittelstimmen geht der Satz zum Schlusse. So großartig bei gutem Vortrag das Präludium auch auf den Hörer wirken mag, wir finden doch noch verschiedenes bei

ihm, was an die Unreife Bachs erinnert: So die untergeordnete Rolle, die im ersten Teil den unteren Stimmen, besonders dem Pedal zugewiesen ist, das willkürliche Hinzufügen einer fünften Stimme an einzelnen Stellen, die Behandlung des Pedals in Takt 18—20 mit seinen Oktavensprüngen zur vierten Stimme.

Ein prächtiges Werk von freier Form besitzen wir in dem Präludium E-Moll, G. A. III Nr. 23 (Siehe S. 31). Das anfängliche Laufwerk führt zu echt Buxtehudeschen Figuren (Takt 6—11), zwischen welchen noch das eintaktige Pedalsolo Platz findet. Mit dem 11. Takt stellt sich ein Motiv im Pedal ein, das, sequenzartig wiederholt, von Akkordschlägen begleitet wird. Es geht dann auf die Oberstimme über und wiederholt sich modulierend über den Schlägen der Begleitungsstimmen. In Takt 18 erscheint ein wehmütiges, kurzes, neues Motiv bei der zweiten Stimme, das, von „unwillig abwehrenden" nachschlagenden Akkorden begleitet, bis zum 26. Takte durch die Stimmen irrt.[1] Ein eigenartiger Zauber liegt über dieser Satzpartie ausgegossen. Der Rest des Präludiums ist fast ganz von der Phrase eines Pedalsolos beherrscht, die sich schon vorübergehend in Takt 22 und 24 Geltung verschaffte. Dazwischen gibt es noch einmal Buxtehudesche geschüttelte Zweiunddreißigstel.[2] Bemerkenswert sind die trotzigen Dezimensprünge des Pedals vor Schluß. — Manche der freien Präludien

---

[1] Spitta I, S. 401.

[2] Man vergleiche einmal diese Stellen und auch Takt 11 unseres Präludiums mit den fünf Schlußtakten des S. 21 f. besprochenen G-Moll-Präludiums von Buxtehude.

sind, wenn auch beim liturgischen Gottesdienst nicht verwendbar, doch aufs höchste geeignet, bei außergewöhnlichen kirchlichen Anlässen (feierlichen Einzügen, Orgelprüfungen usw.) sowohl die Klangmassen einer größeren Orgel als auch das Können des Organisten recht zur Geltung zu bringen. Das gilt z. B. für die in G. A. III unter Nr. 18 als Toccata concertata (E-Dur) bezeichnete Komposition. (Siehe S. 26.) Das einleitende Laufwerk mündet beim fünften Takt in einen Strom mächtig wirkender Harmonien. Takt 8—12 Pedalsolo, Überleitung in der Oberstimme zum neuen Satzteil. Der Strom der Harmonien erbreitert und vertieft sich und durchwandert fremdes Gebiet. Auf der Oberfläche schwimmt ein kleines Motiv, das gegen Takt 17 hin wächst und sich wie triumphierend erhebt, um dann aber zu versinken. Wir sind in Dis-Dur angelangt. Unter verschiedenartiger Ausnützung einer neuen Sechzehntelfigur und in weiterer Modulation erreicht der Satz bei Takt 24 wieder die Haupttonart und bewegt sich dann in großer Steigerung zum Ganzschluß (Takt 27). Die noch folgenden mächtig wirkenden sechs Takte tragen den Charakter des Koda.

Das Gewaltigste im freien Orgelpräludium bietet der Meister mit der großen G-Moll-Fantasie G. A. II, Nr. 14 (siehe S. 45), die wie ein improvisierter Heldengesang anmutet. Doch fehlt eine gewisse planmäßige Einteilung nicht. Den ersten acht Takten mit ihrem kühnen Passagenwerk entsprechen etwa die letzten acht Takte der Komposition. Den sequenzartig verlaufenden Imitationen von Takt 9—13 darf man die Takte 25—30 und den Takten 14—24 mit ihrer vorzugsweise rezitativischen Gestaltung vielleicht

die gewaltigen Harmonienfolgen von Takt 31—40 gegenüberstellen.[1] Das ungeheure Losstürmen des genialen Improvisators wird gezügelt durch den feinen Formensinn, die weise Beschränkung des ausgereiften Künstlers. Interessant ist das Werk nicht zum wenigsten durch die Verwegenheit der Modulation, wie sie sich in den Takten 31—38 unter weitgehendem Gebrauch der Chromatik und der Enharmonik ausspricht. Nach dem Schluß in der Dominanttonart schieben sich hier die Akkordmassen zunächst über der abwärtsgehenden Pedaltonleiter und deren Wiederholung durch C-Moll, F-Moll, B-Moll, Es-Moll, As-Moll, Des-Moll (die chromatischen Durchgangstöne lassen dazwischen immer auch noch die entsprechenden Durakkorde erklingen) nach dem ces VII^7 (Takt 35), der, enharmonisch als h VII^7 gedacht, den Weg nach E-Moll zeigt. Vom 36. Takte ab scheint sich die Modulation ins Uferlose verlieren zu wollen, aber der enharmonische Übergang von Takt 38 auf Takt 39 leitet schnell über C-Moll nach G-Moll zurück, unter Wiederaufnahme der Imitation.

Klassisch und modern zugleich zeigt sich Bach so recht in dieser grandiosen Komposition und als leuchtendes Vorbild für alle, die auf dem Gebiete der Orgelkomposition Neues anstreben. Dem gründlichen Studium der angezogenen Präludien, besonders aber des zuletzt besprochenen, dürfte sich noch die Analyse des A-Moll-Präludiums, G. A. I, Nr. 4 (siehe S. 32), anschließen, die der Schüler selbständig vornehmen möge.

---

[1] Vgl. Spitta I, S. 635.

2. Das motivische Präludium

Die freie Ausnützung bestimmter Halbtakt- oder Taktmotive geben in der Regel dem motivischen Präludium das Gepräge. Auch jene Sätze, bei welchen ein kurzes Figurationsmotiv den melodischen Zusammenhang bewirkt, wie es z. B. bei der Fantasie C-Dur, G. A. V, Nr. 39 (siehe S. 30) und im ersten Abschnitt der Fantasia con Imitazione, G. A. V, Nr. 43 (siehe S. 36) mit der Figur zutrifft, möchte ich dieser Gattung beizählen. Bei dem zweiten Teil der letztgenannten Komposition ist freie motivische Entwicklung ausgeprägt in der vielfachen und verschiedenartigen Ausnützung und dem Weiterspinnen von Bruchstücken des anfänglich eingeführten Tongedankens. Man sehe besonders von Takt 55 ab bis zum Schluß.

Das Präludium G-Dur, G. A. III, Nr. 22 (siehe S. 32) steht ganz unter dem Zeichen des kleinen Eingangsmotivs, welches, teilweise in vergrößerten Intervallen, auch das Pedalsolo (Takt 13—22) beherrscht. Die Erweiterung des Motivs (Takt 31 ff.) besteht lediglich in der angehängten Wiederholung desselben. In Takt 41 ff. wird behufs Erweiterung das erste Motivteilchen zweimal hinzugefügt. Die mannigfache Ausnützung des herrschenden Tongedankens bei allen Stimmen kann der Studierende selbständig leicht durch den ganzen Satz bis zu dem Grave hin verfolgen. Auch im Präludium C-Moll, G. A. IV, Nr. 26 (siehe S. 24) wird hauptsächlich das im Anfang auftretende Motiv des Pedalsolos verwertet. In Takt 3 ff. verläuft es gangartig in einer Art Umkehrung; bei Takt 9 wird es in ursprünglicher

Gestaltung von den Manualstimmen ergriffen und von Takt 11 ab in erweiterter Form (man vergleiche mit der Phrase des Pedalsolos, Takt 3) imitatorisch fortgepflanzt. Diese Erweiterung erhält eine etwas andere Fassung bei Takt 14, Schlag 3. Zweimal wird das motivische Spiel durch echt nordische Akkordschläge unterbrochen. Der großartig wirkende Satz, der das polyphone Können des jugendlichen Bach glänzend hervortreten läßt, ist eingehenden Studiums wert, das sich natürlich auch auf die Modulation erstrecken soll. Wie der Meister sich eines kleinen einfachen Motivs:



zum Aufbau eines gewaltigen Satzes bedient, zeigt er bei dem majestätischen Grave, dem zweiten Abschnitt der G-Dur-Fantasie, G. A. V, Nr. 42 (siehe S. 26), das als feierliches Präludium recht häufig kirchliche Verwendung finden möge.[1] Man verfolge die Komposition einmal ganz aufmerksam nur bis zu dem Dominantschluß (Takt 21) durch alle Stimmen. Auch da, wo das Motiv nicht vollständig in gerader oder Gegenbewegung (letztere z. B. Takt 5, vierte Stimme) auftritt, sehen wir die Stimmen wenigstens mit Bruchstücken desselben beschäftigt. (Siehe die inneren Stimmen bei den ersten Takten, die zweite Stimme bei Takt 6—7 usw.) Selbst die tonleitermäßige Aufwärtsbewegung des Pedals möchte ich in losen Zusammenhang mit dem Motiv bringen (Gegenbewegung und Vergrößerung der Notenwerte). Hingegen könnte

[1] In der Orgelschule von Schildknecht (II, S. 122) in brauchbarer Abkürzung bis zu Takt 56, mit angehängtem Schlußakkord enthalten. Beim Vortrag des ganzen Satzes tritt natürlich am Ende an die Stelle des d VII^7 der G I.

man die Achtelfigur der Takte 64, 71 f. als eine Darstellung des Motivs in verkleinerten Notenwerten betrachten. In harmonischer Beziehung sucht die Komposition, deren mustergültige Fünfstimmigkeit nur für wenige Takte unterbrochen wird, ihresgleichen. „Unersättlich werden jene doppelten Vorhalte, Nonenakkorde, verminderten Intervalle, weitgespannten Harmonielagen wiederholt — ein entzücktes Genießen im Klangmeer, was nicht zurückdenkt und nicht fragt, welches das Ende sein wird.“[1]

Meines Erachtens wäre auch das herrliche Präludium F-Dur (Nr. 11 des W. K. II)[2] noch zu den motivischen zu rechnen, wenn auch die in Takt 1 bei der Oberstimme erscheinende längere Tonfigur öfters als Ganzes sich geltend macht (Takt 10, 11, 17, 26 usw.). Häufiger aber läßt der Autor, wie schon im zweiten Takt festzustellen ist, die einzelnen Bestandteile desselben in verschiedenen Stimmen sich folgen. So gewinnt die Ansicht eine gewisse Berechtigung, daß wir es hier nicht mit einem geschlossenen Thema, sondern eher mit einem gangartigen Tongedanken zu tun haben, dessen einer Teil die Wiederholung des anderen darstellen soll. Ob man nun die auch kirchlich brauchbare Komposition, die sich durch schöne Gebundenheit, flüssige Melodik und klare Gliederung (Takt 1—16, 17—32, 33—56, 57 bis Schluß) auszeichnet, als motivisches oder thematisches, oder etwa als ein auf der Grenze zwischen beiden Arten stehendes Präludium betrachten will: sie verdient, daß man sich eingehend mit ihr beschäftige.

---

[1] Spitta I, S. 319.
[2] Kothe-Zahn Nr. 5.

3. Das thematische Präludium

Es unterscheidet sich im Gewöhnlichen vom motivischen durch die größere Ausdehnung, bestimmtere Prägung und Geschlossenheit des ihm zugrunde liegenden Hauptgedankens. Die Kunst der Nachahmung, die, wie wir uns überzeugen konnten, in den herangezogenen motivischen Präludien teilweise eine sehr untergeordnete Rolle spielte, teilweise in der melodischen Stimmenführung, in dem freien Wandern des Motivs von einer Stimme in die andere, mehr wie zufällig sich ergebende ungebundene Anwendung fand, kommt im thematischen Präludium im allgemeinen zu ausgedehnterem und mehr berechnetem Gebrauch. In dem Präludium C-Dur, G. A. I, Nr. 1 (siehe S. 62) wird nach der über einem Gang der unteren Stimmen harmonisch verlaufenden dreitaktigen Einleitung das Thema im vierten Takt bei den Oberstimmen angedeutet, nimmt im fünften Takt definitive Gestaltung an und durchzieht in Nachahmung die Manualstimmen, teils über liegendem Pedalton, teils über einem kleinen, sich wiederholendem Pedalmotiv, bis zu Takt 24. In den Takten 10—11, 15—16, 19—21 sehen wir außerdem den zweiten Teil des Themas, der eigentlich dessen ersten Teil in Gegenbewegung darstellt, bald von einer Stimme auf die andere übergehen, bald in einer Stimme allein sich sequenzartig wiederholen. Diese Wiederholung fällt dann in Takt 24 dem Pedal zu und erfolgt unter liegenbleibender Oberstimme und Begleitung von kurzen Schlägen der Mittelstimmen. Nach dem folgenden großartigen Ganzschluß mächtig wirkendes, sich an die Anfangstakte der Komposition anlehnendes Koda, mit

dem das Präludium sein Ende erreicht. Dessen Gliederung ist durch die vorkommenden Schlüsse deutlich gekennzeichnet. In der Modulation geht der Autor kaum über die nächstverwandten Tonarten hinaus.

Thematischen Charakter zeigt auch das Präludium Cis-Moll, Nr. 4 des W. K. I.[1] Das prägnante Thema tritt in den vier ersten Takten imitatorisch bei der Oberstimme und einer inneren Stimme auf. Takt 5 taucht eine neue Phrase auf, die vom Baß mit den fünf ersten Noten des Themas in punktierten halben begleitet wird (die inneren Stimmen bewegen sich parallel zum Baß) und auch später, von Takt 15 ab, weiter geschlossene oder teilweise Verwendung findet. Im achten Takt Wiederaufnahme des Hauptthemas, dessen erster Teil sich bei der Oberstimme mehrmals wiederholt und dann imitatorisch auf die anderen Stimmen übergeht. Wie sich diesem ersten Teil der zweite Teil des Themas in gerader und Gegenbewegung gegenüberstellt, ersehen wir schon bei den Takten 10—11 und später in Takt 24 usw. Aber auch mit dem nebenthematischen Gedanken tritt er stellenweise in Verbindung (Takt 21—24).

Diese Hinweise sollen den Studierenden anregen, der mannigfachen freien Ausnützung der thematischen Gedanken und den damit verbundenen Nachahmungen durch den ganzen, schönen, orgelmäßigen Satz hindurch recht aufmerksam nachzugehen. Wie zwanglos der Autor verfuhr, erhellt besonders aus den

---

[1] Kothe-Zahn Nr. 2.

interessanten letzten fünf Takten. Eines der schönsten thematischen Orgelpräludien besitzen wir in der Fantasie C-Moll, G. A. V, Nr. 40 (siehe S. 42). Bis zum sechsten Takt geht das Thema über einem Orgelpunkt imitatorisch durch die Manualstimmen. Freier gestalten sich aber in Anlehnung an das Thema die folgenden Takte bis zum Halbschluß. Mit Takt 13 setzt die Durchführung des Themas in der Dominanttonart ein, dessen sich (nach dem G-Moll-Halbschluß) in Takt 23 nun auch das Pedal bemächtigt, um es viermal hintereinander vorzubringen! Jedesmal imitiert eine Manualstimme in der Oktave, und jedesmal stellt sich der Nachahmung ein zum Hauptthema umkehrungsfähiger Nebengedanke gegenüber, den man vielleicht als eine Darstellung des ersteren in umschriebener Gegenbewegung auffassen könnte. Der Satz moduliert jetzt nach der parallelen Durtonart. In die Schlußform (Takt 37) mischt sich der Beginn einer neuen Durchführung des Hauptthemas, das in der Folge unermüdlich durch die Manualstimmen kreist, vom Pedal aber nur kurz vorübergehend in Takt 49 und 55 aufgenommen wird. Der großartige Schlußteil (von Takt 71 an), der sich wie der Anfang über dem tiefen c abspielt, bringt das Hauptthema in allen Manualstimmen, zuerst in der Verdoppelung, und läuft dann in eine reiche Umschreibung des c VII^7 aus. Noch einmal macht dieses sich geltend bei den letzten Takten der herrlichen kirchlichen Komposition, die sich durch schön geordnetes, imitatorisch-thematisches Wesen auszeichnet. Majestätisch sind die Wirkungen des außergewöhnlich stark verwendeten Orgelpunkts.

4. Das fugierte Präludium

Das Studium dieses Teils setzt einige Kenntnisse in der Fugenlehre voraus, die man sich allenfalls erst bei den einschlägigen späteren Kapiteln aneignen möge.

Schon die oben besprochene Fantasie zeigt in ihrem Aufbau und in der anfänglichen Einführung der Manualstimmen etwas Fugenartiges. Aber die schwache und späte Beteiligung des Pedals an der Wiedergabe des Themas und sonstiges Fugenfremde hielt uns ab, es der fugierten Art beizurechnen. Ausgeprägter finden wir fugenartiges Wesen in der Schwester-Komposition, der tiefangelegten C-Moll-Fantasie, G. A. II, Nr. 15 (siehe S. 41).

Auch hier führt sich das Thema über dem Orgelpunkt bei den Manualstimmen in fugengemäßer Ordnung (Dominante, Tonika usw.) ein, aber in dieser Reihenfolge erscheint es jetzt bei der ersten Durchführung auch im Pedal (Takt 7). Nach dem Halbschluß in Takt 11 bringt das Pedal ein zweites Thema und gibt es zunächst zur strengen Nachahmung an die anderen Stimmen weiter. Von Takt 17 ab wird das Nebenthema freier behandelt; der Satz moduliert unter Ausnützung eines schon früher angedeuteten Sechzehntelmotivs nach G-Moll. Takt 21 Ganzschluß und Beginn der zweiten Durchführung des Hauptthemas in der neugewonnenen Tonart, die ganz analog der ersten in zehn Takten verläuft und mit Ganzschluß in D-Dur endet, dem sich sofort die zweite Durchführung des Nebenthemas anschließt. Auftreten desselben abwechselnd in gerader Bewegung und in Gegenbewegung. Der Rückkehr nach C-Moll folgt eine entschiedene Wendung nach der Unterdominante. Man achte auf die Stimmen-

kreuzungen in Takt 34, 36, 38. Kurzes Streifen von As-Dur in Takt 41. Mit dem folgenden Takte setzen sich die Sechzehntel wieder in Bewegung. Hauptsächlich gesellen sich zu diesen nur mehr Bruchstücke des Nebenthemas. Die Führung des Pedals in Takt 42—44 Mitte läßt allerdings an eine bruchstückweise Darstellung des Hauptthemas in verlängerten Notenwerten denken. Beim Vortrag der Fantasie ohne die Fuge trete am Anfang des vorletzten Taktes an die Stelle des Trugschlusses der Ganzschluß. Die zwei Endtakte müssen wegfallen.

Die ersten sieben Takte des Präludiums Es-Dur (Nr. 7 des W. K. I)[1] behandeln in imitatorischer Weise ein Sechzehntelthema. Das tokkatenmäßige Laufwerk des achten Taktes ergibt sich aus der mehrfachen Wiederholung des Themas in verkürzten Noten. Takt 9 Überleitung zum ruhigen zweiten Thema, das in gedrängter Kürze bis zu Takt 25 frei durchgeführt wird. Dort Halbschluß und Vereinigung der beiden Themen, von denen das erste erweiterte, das zweite eine etwas entschiedenere Gestaltung angenommen hat. Die sich nun entwickelnde Doppelfuge hält die beiden Themen streng zusammen; sie dürfte mit ihrem schönen Aufbau und ihrem warmen edlen Ausdruck auch ein dankbares Objekt für spätere Fugenstudien abgeben.

Das bedeutende Präludium C-Moll, G. A. I, Nr. 2 (siehe S. 62), erscheint wie eine große Doppelfuge, die sich im Rahmen eines majestätischen Einleitungssatzes und des diese Einleitung genau wiederholenden Schlußsatzes abspielt, und deren

[1] Kothe-Zahn Nr. 3.

Verlauf durch die an gewissen Stellen passend eingefügten einzelnen Abschnitte des Einleitungssatzes unterbrochen wird. Sie beginnt bei dem Ganzschluß in Takt 25[1] mit einem ruhigen breiten, in der dritten Stimme auftretenden Thema, welchem sich das lebhafte, in den vorhergehenden Takten schon vorbereitete Triolenthema anschließt. Takt 28 Fugengemäße Beantwortung des ersten Themas in der Dominante bei der zweiten Stimme; die Oberstimme setzt gegen die Regel ihren Weg mit der Beantwortung des zweiten Themas fort. Es folgt Zwischenspiel unter Benutzung von Thementeilen. Takt 39 ergreifen Pedal und dritte Stimme, erstere das Haupt-, letztere nun das Nebenthema. Modulation über B-Dur nach G-Moll, in welcher Tonart jetzt die ersten Takte der Einleitung in Umkehrung bei Takt 49 ff. ihre Wiederholung finden. Takt 53 Fortsetzung des Fugenspiels; erstes Thema in Verdoppelung bei den Oberstimmen, zweites Thema beim Tenor. Diese Durchführung vollzieht sich unter Ausschaltung des Pedals und lebhafter Modulation bis zu Takt 70. Dort schieben sich die Takte 5—13 der Einleitung in freier Wiedergabe ein. Das Takt 78 beginnende Zwischenspiel führt zum Wiederauftreten der beiden Themen in Verdoppelung. Aber schon drei Takte später (Takt 85) wird die Fugenarbeit wieder unterbrochen, und der Rest der Einleitung (Takt 13—25) in veränderter Gestaltung (Umkehrung der Stimmen) vorgebracht. Von Takt 97 ab, wo der Wiedereintritt der Themen erfolgt, wird der Studierende

[1] Dieser ermöglicht auch den Vortrag der Einleitung allein als eines geschlossenen Orgelstücks.

sich nun mit der Analyse des Satzes selbständig zurechtfinden.

Auch für das ungeheure Es-Dur-Präludium, G. A. II, Nr. 1 (siehe S. 63 f.) geben eine pompöse geschlossene Einleitung und deren Wiederholung am Schlusse den Rahmen, innerhalb dessen ein großartiges, planmäßig verteiltes Mancherlei festzustellen ist. Zuerst gibt es nach dem Schlusse in Takt 32 etwas Klaviermäßiges mit Echos. Mit Takt 40 setzt ein sequenzartig verlaufender Abschnitt ein und moduliert nach der Dominanttonart. Von Takt 51 ab Wiederholung des Anfangs der Komposition in anderer Aufmachung. In Takt 71 beginnt in der parallelen Molltonart ein 28 Takte langer fugenartiger Abschnitt mit zwei Themen, der bei Takt 98 in die freie Wiedergabe des letzteren Teils der Einleitung einmündet (vgl. mit Takt 19 ff.). Die Takte 111—119 entsprechen den Takten 32—40, die Takte 120—129 den Takten 41—50. Takt 130 bringt den Beginn des zweiten fugierten Abschnitts mit ganz freier längerer Verarbeitung der beiden Themen, der in Takt 174 in den Schlußteil des Präludiums überführt. Bietet es auch nicht so wie das C-Moll-Präludium das ausgesprochene Bild des fugierten Präludiums, so sollte es doch im Anschluß an diese, ihm in formaler Hinsicht so nahe verwandte Komposition seine Besprechung finden.

Kapitel V

Die Bachsche Fuge

Daß die Fugenkunst Bachs sich in seinen Entwicklungsjahren an die nordischen Meister, besonders Buxtehude anlehnte, ist uns bereits bekannt.[1] Erst nach und nach reifte sie ihrer Vollendung entgegen, die sich ausspricht in der Wahl einfacher ausdrucksvoller Themen, der Einheitlichkeit und Festigkeit der Form, der Innehaltung einer bestimmten Stimmenzahl, der Behandlung des Pedals als einer vollberechtigten Stimme.[2] Und eine gewisse Verinnerlichung hat das virtuosenhaft Glänzende allmählich etwas zurückgedrängt. Nur scheinbar im Widerspruch dazu steht des Meisters genial-freie Handhabung der Fugenform. Wohl bindet sich Bach an gewisse grundlegende Regeln, besonders bei der ersten Durchführung des Themas, aber jede seiner Fugen zeigt eine besondere, aus dem Thema hervorgehende und von diesem abhängige Entwicklung; keine gleicht der anderen, vielmehr stellt sich jede — wie Spitta sich treffend ausdrückt — als ein Individuum mit unvergeßlichen Gesichtszügen vor. Und wer Bach als den Schöpfer der Stimmungsfuge kennenlernen will, der lasse nur einmal etwa neben der heiteren freundlichen A-Dur-Fuge, G. A. I, Nr. 7 (siehe S. 40), die schwermütigen Fugen E-Moll, G. A. III, Nr. 23 (siehe S. 31), und H-Moll, G. A. I, Nr. 6 (siehe S. 63), auf sich wirken,

[1] Siehe S. 22 ff.

[2] Am Ende seines Schaffens kehrt Bach noch einmal zu der Mehrteiligkeit der Fuge zurück in der bekannten Es-Dur-Tripelfuge, aber wie hoch steht er da über seinem Vorbild Buxtehude!

oder nehme aus dem W. K. I die liebliche behagliche Nr. 3 (Cis-Dur), die ernste hoheitsvolle Nr. 4 (Cis-Moll), die herbe schmerzerfüllte Nr. 24 (H-Moll) zum Vergleich hinsichtlich des Stimmungsausdrucks!

Die nächsten Abschnitte sollen uns über die einzelnen Bestandteile und den Aufbau der einfachen Fuge belehren, und zwar an Hand der kleinen C-Dur-Fuge, aus G. A. IV, Nr. 27 (siehe S. 30), die, wenn sie auch noch schwache Spuren der nicht völligen Reife Bachs zeigt, sich doch wegen ihrer Einheitlichkeit, Kürze, Einfachheit und Klarheit vorzüglich für diesen Zweck eignet. Sie läßt auch schon in etwa erkennen, wie der Meister sich über eine allgemeine Fugenregel hinwegsetzt, wenn ein höheres Interesse in Frage kommt.

1. Das Thema und seine Beantwortung

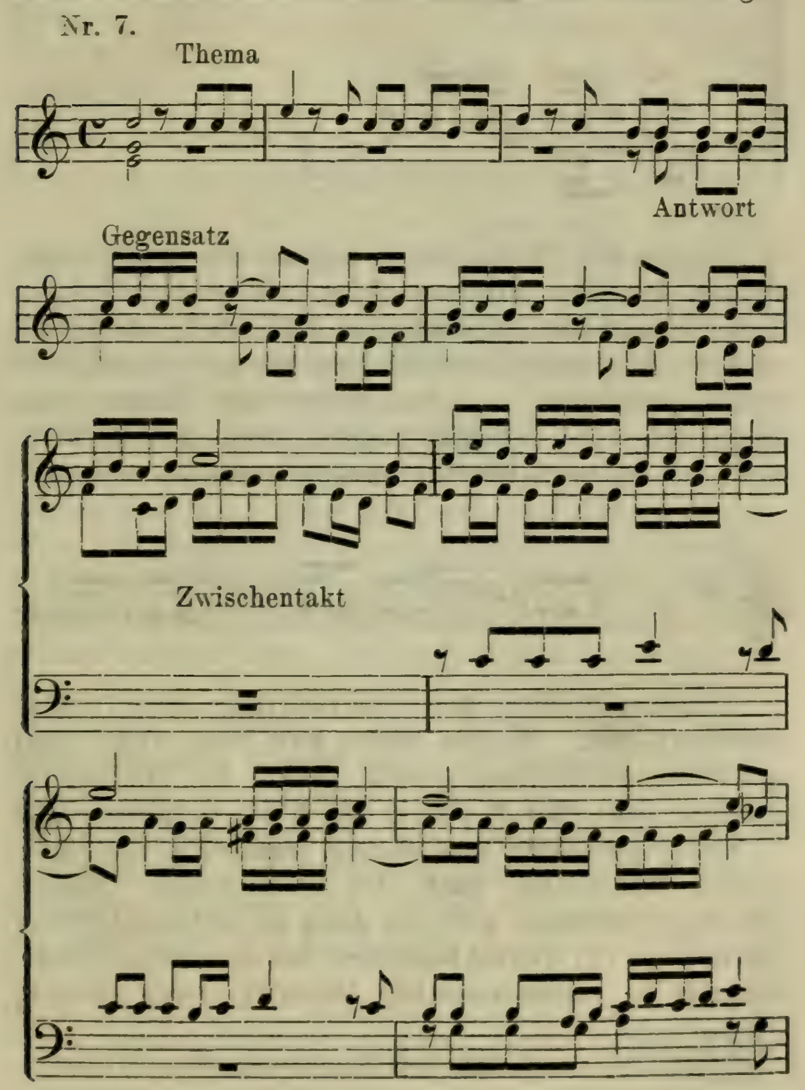
Erster und wichtigster Bestandteil der Fuge ist das Thema, auch Subjekt, Führer (Dux), Frage benannt.[1] Die Bachschen Fugenthemen haben fast ausschließlich konzentrierte (nicht periodische) Form und prägen sich leicht und sicher dem Gedächtnis ein. Der durch das Thema ausgesprochene Gedanke ist durchweg von solcher Bedeutung, daß dessen häufige Wiederholung nicht ermüdend wirkt. Gewöhnlich hebt das Thema mit der Tonika oder der Dominante, selten mit einem anderen Ton der betreffenden Tonart an, und endet sehr häufig in einem unvollkommenen Ganzschluß, weniger oft mit vollkommenem Ganzschluß. Viele Themen schließen auch in der Dominanttonart. Von irgend einer Stimme zuerst allein vor-

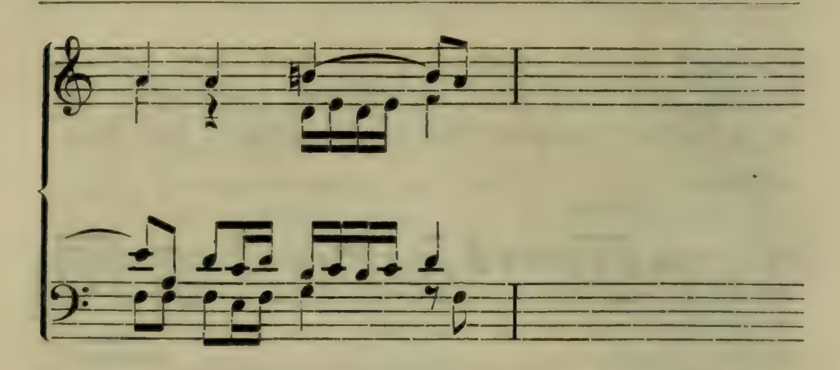
[1] Man merke sich die verschiedenen Benennungen.

gebracht, wird das Thema (die Frage) dann zunächst von einer anderen, gewöhnlich einer naheliegenden, in der Dominante nachgeahmt, beantwortet. Häufig, besonders wenn das Thema in vollkommenem Ganzschluß ausläuft, setzt mit dessen letztem Ton die Antwort ein, nicht selten aber muß zu deren Eintritt ein Zwischentakt überleiten. Beginnt das Thema mit der Tonika und schreitet es zu der Dominante, so soll die Antwort (der Gefährte oder comes) mit der Dominante beginnen und zur Tonika gehen. Das Umgekehrte trifft zu, wenn das Thema mit der Dominante anhebt und zur Tonika sich bewegt. Der Schluß der Frage in der Haupttonart bedingt also den der Antwort in der Dominanttonart. Moduliert aber das Thema nach letzterer, so geht die Antwort nach der Haupttonart zurück. Diese Bestimmungen hängen mit der sogenannten tonalen Beantwortung zusammen, die in Rücksicht auf die gehörige Geltendmachung der Haupttonart und zur Vermeidung trivialen Hin- und Hermodulierens häufig mit kleinen Intervalländerungen verbunden ist. Die ganz intervallgetreue sogenannte reale Beantwortung würde z. B., wenn das Thema nach der Dominante moduliert, nicht in die Haupttonart zurück, sondern in die Dominante der Dominante gelangen. Entweder als Frage oder als Antwort, in regelmäßiger Abwechslung, erscheint das Thema bei der ersten Durchführung (siehe S. 125 ff.) in jeder Stimme wenigstens einmal. Die Behandlung des Themas, die ganze Gestaltung der Fuge wird von der zweiten Durchführung ab freier. Darüber später mehr! Wenn wir aber zuweilen bei einer ersten Durchführung einen Widerspruch gegen die soeben behandelten all-

gemeinen Regeln entdecken, so muß eben bedacht werden, daß Bach keine Schulfugen geschrieben hat. Auch darüber belehrt schon unsere kleine C-Dur-Fuge:

Nr. 7.





Beginn des Themas beim Sopran mit der Tonika, Schluß desselben mit dem ersten c des vierten Taktes. Der Einsatz der Antwort (des Gefährten) erfolgt — was bei der ersten Durchführung nur ganz ausnahmsweise vorkommt — schon bevor das Thema ganz hergesagt ist.[1] Der allgemeinen Regel gemäß hätte sich die Antwort folgendermaßen gestalten sollen:



Genauer konnte die Beantwortung des Themas nicht erfolgen. Warum stellte nun Bach nicht, dem gewöhnlichen Schema gemäß, dem e des Themas im zweiten Takt (der 3. Stufe) das h des Gefährten (die 7. Stufe) gegenüber und warum vermied er die regelrechte Modulation nach der Dominante? Meines Erachtens deshalb, weil sich dann die außerordentlich kurze Fuge (27 Takte) besonders bei der ersten Durchführung in modulatorischer Hinsicht etwas unruhig

[1] Man lese, was S. 125 über Engführung gesagt ist.

gestaltet hätte und die Haupttonart nicht hinreichend zur Geltung gekommen wäre. In Takt 7 ergreift nun der Tenor das Thema; die Beantwortung setzt beim Pedal in Takt 9 ein. Alle vier Stimmen sind also jetzt bei der ersten Durchführung zu ihrem Rechte gekommen.

2. Der Gegensatz

Im vierten Takt geht der Sopran nach dem Hersagen des Themas sofort in lebhafter Bewegung zum Gegensatz, dem zweiten selbständigen Fugengedanken über,[1] der sich in der Regel vom Thema melodisch und rhythmisch deutlich unterscheidet. Auch ist er umkehrungsfähig gesetzt, so daß er die Stellung mit dem Thema bzw. dem Gefährten wechseln kann, ohne die kontrapunktische Ordnung zu stören. In vorliegender Fuge zeigt der Gegensatz allerdings gewisse Anklänge an den Hauptgedanken, hebt sich aber im Ganzen doch derart von diesem ab, daß er sich als selbständiger Faktor im Verlauf der Komposition geltend machen kann. Mit dem Schluß des Gefährten beim Beginn des sechsten Taktes schließt auch der eigentliche Gegensatz. Der Inhalt dieses Taktes bildet die freie Überleitung zum nächsten Themeneintritt; dieser erfolgt in Takt 7 beim Tenor, und über letzterem setzt nun die zweite Stimme ihren Weg zunächst in einer neuen Sechzehntelfigur unter parallelem Mitgehen des Soprans fort. Diese Figur, die den Anfang des Themas (e, d, c) in verkürzten

[1] In manchen Fugen ist die Stelle, wo das Thema aufhört und der Gegensatz beginnt, nicht leicht gleich zu erkennen.

Notenwerten zweimal wiedergibt, bildet gewissermaßen die Vervollständigung des Gegensatzes. Dieser sollte ja in Takt 3 sich schon gleich dem Eintritt des Gefährten gegenüberstellen, aber er erleidet dort eine Art Einschränkung dadurch, daß der Sopran, der ihn aufnehmen soll, noch mit dem Schluß des Themas beschäftigt ist. Mit dem dritten Schlag von Takt 7 gelangen Tenor und Alt zu der, den thematischen und gegensätzlichen Verhältnissen der Takte 4 und 5 genau entsprechenden Weiterbewegung, und was Sopran und Alt in Takt 3—6 gemeinschaftlich vorbrachten, wiederholen Tenor und Baß in dem Raume von Takt 9—11 Mitte, eine Oktave tiefer.[1] Der Sopran war von Takt 7 ab frei und bewegte sich zunächst hauptsächlich dem Alt parallel. Von der Mitte des zehnten Taktes ab geht er dann abwärts in einem kleinen Motiv, das frei aus dem ersten Teil des Themas (siehe Takt 2) gewonnen ist. Die zweite Stimme bringt zunächst in Takt 9 die aus Takt 7 uns bekannte ergänzende Phrase und dann mehrmals, mit Unterbrechung, das dem Anfang des Gegensatzes zugehörige Sechzehntelmotiv.

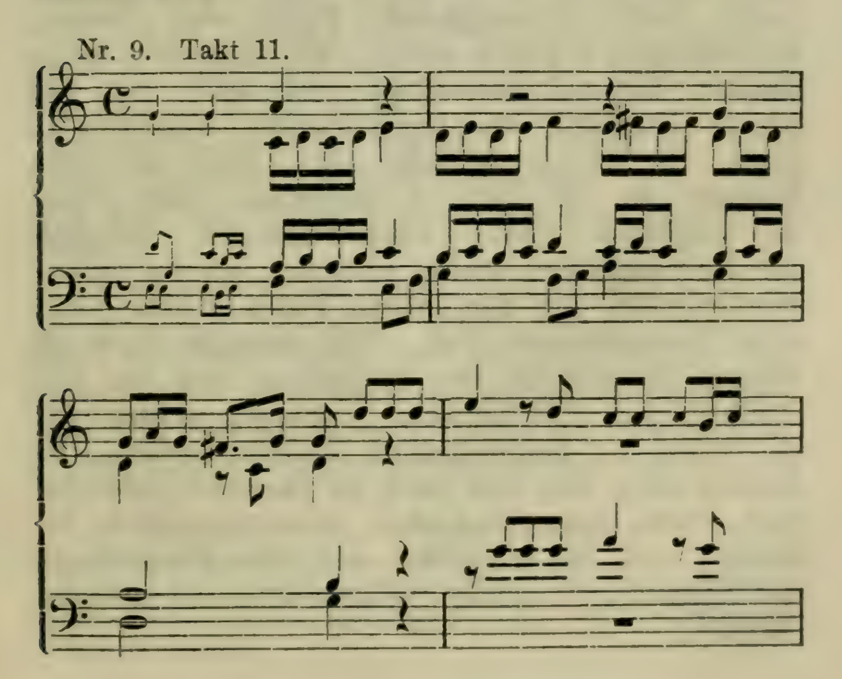
3. Das Zwischenspiel

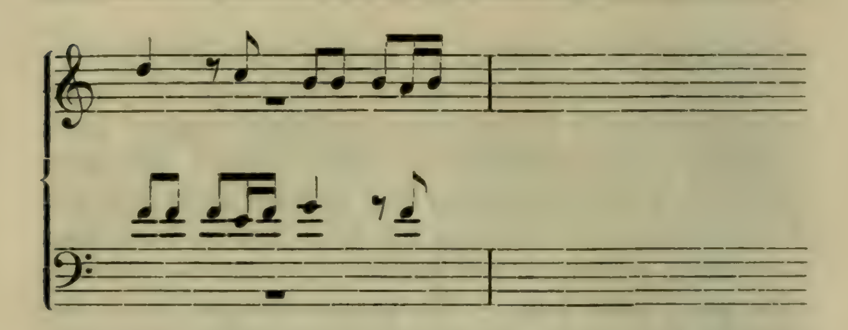
Das unausgesetzte Vorbringen des Themas bzw. der Antwort müßte auf die Dauer ermüdend wirken. Angenehme Abwechslung bringen die Zwischenspiele hervor. In der Form einer kurzen Überleitung (Takt 6 unserer Fuge) dienen sie nicht

---

[1] Die strikte Beibehaltung des Gegensatzes im Verlauf einer Fuge stempelt diese zu einer Art Doppelfuge. Siehe darüber Kapitel VIII, S. 141 f.

selten dazu, die Stimmen in die für den nächsten Themeneintritt passendste Lage, eventuell von der Dominanttonart in die Haupttonart zurückzubringen. Bach schließt eine Durchführung oder eröffnet die neue gewöhnlich mit einem mehr oder weniger ausgedehntem Zwischensatz, in welchem ein dem Thema oder dem Gegensatz entnommener kurzer Gedanke — seltener eine ganz neue Idee — in sequenzartiger Form behandelt wird, und zwar oft bei beschränkter Stimmenzahl. Einer pausierenden Stimme fällt dann meist der nächste Themeneintritt zu. Dieser ist häufig schon in die Kadenz des Zwischensatzes verflochten, wodurch deren schließende Wirkung aufgehoben und das schöne ununterbrochene Dahinfließen des Fugensatzes gefördert wird.





Wie schon in Takt 6, so zeigt sich hier bei dem in Takt 11, Schlag 3 beginnenden Zwischensatz als treibender Gedanke die Wiederholung des aus den vorhergehenden Takten herübergenommenen gegensätzlichen Sechzehntelmotivs. Und das Pedal führt die dem Anfang des Zwischenspiels direkt vorausgehende Figur des Themas in verlängerten Noten weiter. Mit demselben melodischen Material beschäftigt sich auch der die zweite Durchführung beschließende Zwischensatz (Takt 19 Mitte bis Takt 21). Daß die erste Stimme, die in Takt 11 zurücktrat, sich schon im folgenden Takte außerthematisch, lediglich zur Kadenzbildung wieder einfindet, ist ein außergewöhnlicher, bei den reifen Fugen Bachs nicht mehr vorkommender Fall. Wie zwanglos Bach im übrigen hinsichtlich der Einstellung und der Gestaltung der Zwischensätze verfährt, werden wir aus später zu besprechenden Werken ersehen. Es kommt auch vor, daß Bach im längeren Zwischensatz einen neuen Gedanken nebenthematisch behandelt und ihn schließlich mit dem Hauptthema zur Doppelfuge vereinigt. Davon in einem späteren Kapitel!

4. Die Durchführungen

Die einfache Fuge hat deren in der Regel drei. Die erste, strenge Durchführung bringt den Hauptfugengedanken in der uns bekannten Weise der Nachahmung (Thema, Antwort usw.) im Quintenverhältnis. Jeder Stimme wird der Hauptfugengedanke in der Regel einmal zugeteilt. Dieser sogenannten vollständigen Durchführung steht gegenüber die übervollständige, die über die einmalige Vorbringung in jeder Stimme hinausgeht.[1] Bei unvollständigen Durchführungen, die eine oder die andere Stimme nicht mit dem Thema zu Wort kommen lassen, handelt es sich fast stets um die späteren, die sich überhaupt der ersten Durchführung gegenüber gewöhnlich erheblich freier gestalten. Das Thema bleibt jetzt nicht mehr auf die Tonarten der Tonika und der Dominante beschränkt, sondern bewegt sich nun auch in entfernteren Tonarten, es kann in Gegenbewegung, in vergrößerten oder verkleinerten Notenwerten, auch etwas gekürzt oder synkopiert erscheinen.[2] Wir werden dies alles bei weiteren Fugenanalysen nachweisen können.

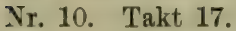
Die Engführung des Themas, die häufig der letzten Durchführung vorbehalten bleibt, und die darin besteht, daß eine Stimme mit der Nachahmung desselben beginnt bevor die vorhergehende mit dem Hersagen des Themas fertig geworden ist, zeigt sich in unserer kleinen C-Dur-Fuge schon beim Anfang der

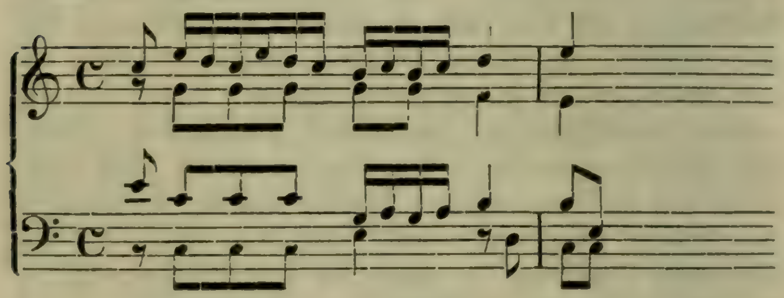
---

[1] Ein glänzendes Beispiel für diese haben wir in der C-Dur-Fuge (Nr. 1) des W. K. I.

[2] Das Unterscheiden zwischen Thema und Antwort kann deshalb bei unseren Besprechungen auf die erste Durchführung beschränkt bleiben.

zweiten Durchführung. Dort läßt Bach, weil die Anfangsnote c zu dem noch klingenden G I nicht passen würde, das Thema mit d einsetzen. Die Engführung verläuft zwischen Sopran und Tenor; die anderen Stimmen schweigen. Gleichzeitig mit dem in Takt 17 das Thema erfassenden Pedal setzt der Alt ein, der sich aber diesmal mit Anklängen an das Thema begnügen muß.


Nr. 10. Takt 17.



Der weitere Verlauf der zweiten Durchführung, die mit dem bereits erwähnten, Takt 19 Schlag 3 beginnenden Zwischenspiel in der parallelen Molltonart (Takt 21) endet, ist beim Vergleich mit den Takten 9—13 so leicht verständlich, daß besondere Erklärungen überflüssig erscheinen. Für die letzte Durchführung geht der Tenor sofort zu der Wiedergabe des Themas, von der Quinte der neugewonnenen Tonart aus, über. Ihn ahmt gleich von der entsprechenden Tonika aus der Alt nach. In der so begonnenen Engführung bringen die beiden Stimmen das Thema nicht vollständig. Eifervoll drängen sich, in der wiedererreichten Haupttonart die Engführung fortsetzend, jetzt die erste und die vierte Stimme heran, um Führer

und Gefährten noch einmal vollständig zur Geltung zu bringen. Für den Schluß der Komposition bedarf es keiner Erläuterungen. Hinsichtlich der Modulation hält sich die Fuge in den ihrem kleinen Umfang entsprechenden bescheidenen Grenzen. Auf die außergewöhnliche, nicht nach der Dominanttonart gehende Beantwortung des Themas in der ersten Durchführung wurde bereits aufmerksam gemacht. Der entschiedene Übergang nach G-Dur erfolgt, nach einem kurzen Streifen dieser Tonart (Takt 8) und der der Unterdominante (Takt 9), erst beim Schluß der ersten Durchführung. Takt 14 bewegt sich schon wieder in C-Dur; später moduliert der Satz über G-Dur nach A-Moll, in welcher Tonart, wie uns bereits bekannt, die zweite Durchführung schließt. Das übrige liegt klar vor den Augen des Studierenden![1]

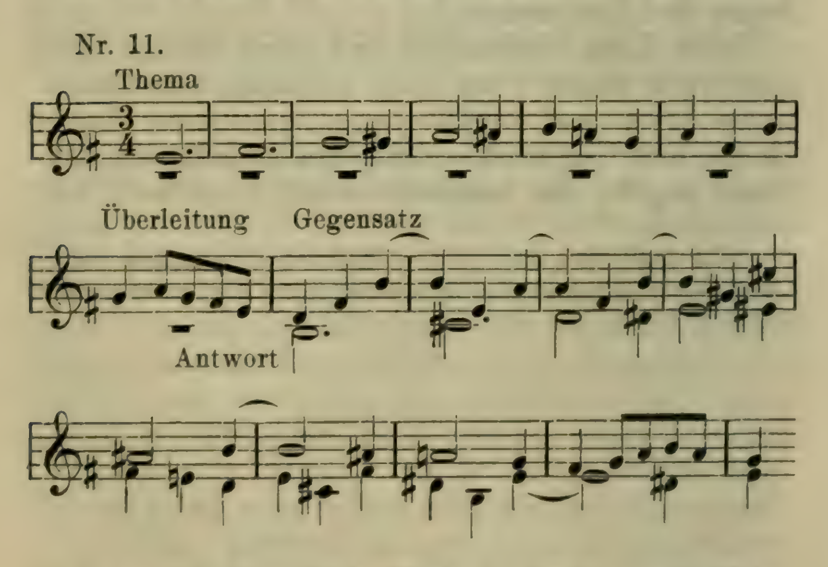
Trotz ihrer Einfachheit und ihres kleinen Umfangs stellt unsere Fuge doch, besonders was thematische Arbeit und wohlüberlegte Ausnützung des in Thema und Gegensatz enthaltenen melodischen Materials angeht, ein beachtenswertes Kunstwerk dar.

[1] Wie Bach sich mit großer Wirkung in manchen seiner Fugen des Orgelpunkts bedient, werden wir aus späteren Beispielen ersehen.

Kapitel VI

Einige weitere vierstimmige einfache Fugen Bachs

Die dem S. 102 besprochenen E-Moll-Präludium folgende Fuge aus G. A. IV Nr. 27 zeigt im Aufbau manches, was von der soeben analysierten abweicht. Der teilweise chromatisch gestaltete Führer endet mit Schlag 1 des siebenten Taktes in der Terz der Tonart. Eine kleine Achtelfigur leitet zum Eintritt des Gefährten über. Dieser verhält sich ganz intervallgetreu und geht mit dem sich über ihm abspielenden Gegensatz regelrecht zur Dominanttonart. Die Rückleitung nach der Haupttonart besorgen die Zwischentakte 14—15. Mit dem Schluß in Takt 16 setzt das Thema bei der dritten Stimme ein:



Es muß sich von Takt 20 ab eine kleine regelwidrige Abänderung gefallen lassen, die aber unter der Wirkung

des Pedaleinsatzes (mit der Antwort) verschwindet. Der Gegensatz bekundet nicht die Anhänglichkeit an das Thema wie in unserer kleinen C-Dur-Fuge. Das zeigt sich schon bei Takt 16, wo wir dem Themeneinsatz des Tenors gegenüber den Übergang des Alts in den Gegensatz erwarteten. Ein Versuch der ersten Stimme, letzteren zu wiederholen, wird mit Takt 17 schon aufgegeben. Der Alt aber arbeitet sich nach dem Überleitungsmotiv von Takt 7, dessen verschiedenartiger reichlicher Ausnützung wir im Laufe der Komposition begegnen werden.[1] Die erste Durchführung endet mit zweitaktigem Zwischenspiel bei Takt 28 in der Dominanttonart. Gleichzeitiger Beginn der kürzeren zweiten Durchführung. Thema in rascher Aufeinanderfolge (Engführung) etwas gekürzt in der dritten und der zweiten Stimme, und dann beim Pedal wieder in der Haupttonart. Die Engführung setzen nun (über dem Pedal) Tenor und Alt, letzterer in teilweise synkopierter Bewegung, mit einem Stück Thema fort. Die Wiedergabe des aufwärtsgehenden Teils des Themas in Gegenbewegung beginnt beim Pedal in Takt 37, Sopran und Alt schließen sich zwei Takte später imitierend dieser Bewegung an. Das Außerthematische der zweiten Durchführung, die bei Takt 45 mit tonischem Ganzschluß endet, bestreiten hauptsächlich ein Teil des Gegensatzes und die bekannte Überleitungsfigur in zweierlei Bewegung. Die thematische Gegenbewegung setzt beim Beginn der dritten Durchführung der Sopran fort. Mit Takt 50

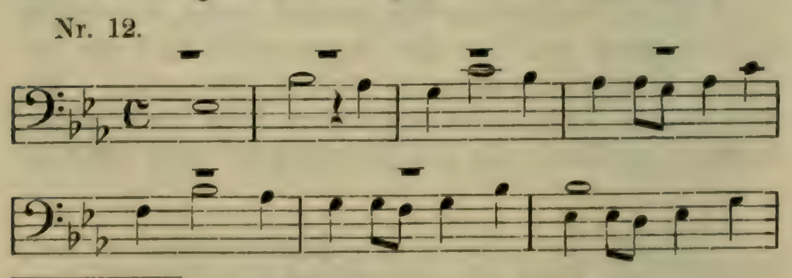
[1] Vielleicht macht Bach vom Gegensatz deshalb so wenig Gebrauch, weil dieser sich mehrfach an Takt 6 des Themas anlehnt.

geht sie auf den Alt über. Modulation nach der Subdominante. Bei dem Ganzschluß Takt 54 tritt das Pedal nach längerer Pause mit dem ersten Teil des Themas in gerader Bewegung auf. Die Wiederholung dieses Teils von der Tonika aus schließt sich direkt an (Takt 58). Hier paralleles Mitgehen des Soprans. Vorher (Takt 55—58) hatten wir beim Tenor ein Bruchstück des Führers in synkopierter Bewegung. Auch beim Schlußteil der Fuge gibt das Pedal das Thema nicht mehr aus den Händen (siehe von Takt 65 ab). Und die inneren Stimmen bringen imitierend noch kleine Bruchstücke davon. Die in der Fuge herrschende einfache Modulationsordnung kann der Studierende leicht selbständig verfolgen. Als Gegensatz dient in der letzten Durchführung fast ausschließlich das Überleitungsmotiv, das mannigfach variiert wird, und auch in erweiterter Gestaltung (z. B. in Takt 48—50) auftritt.

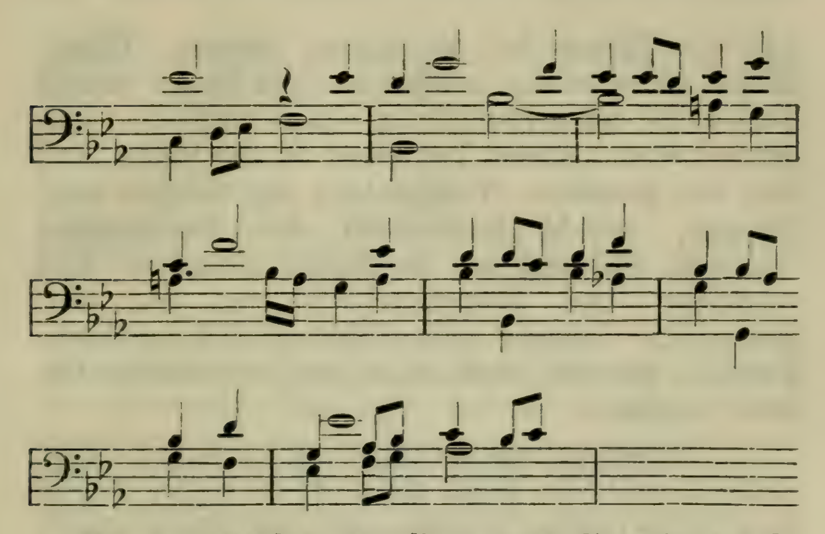
Die S. 116 hervorgehobene vielseitige Verschiedenheit der Bachschen Fugenwerke ist schon beim Vergleich der vorliegenden Komposition mit der kleinen C-Dur-Fuge erkennbar.

Das Thema der Es-Dur-Fuge des W. K. II (Nr. 7)[1] nimmt sich aus, als wäre es ursprünglich für eine Vokalfuge bestimmt gewesen. (Riemann.)

Nr. 12.



[1] Kothe-Zahn Nr. 14.

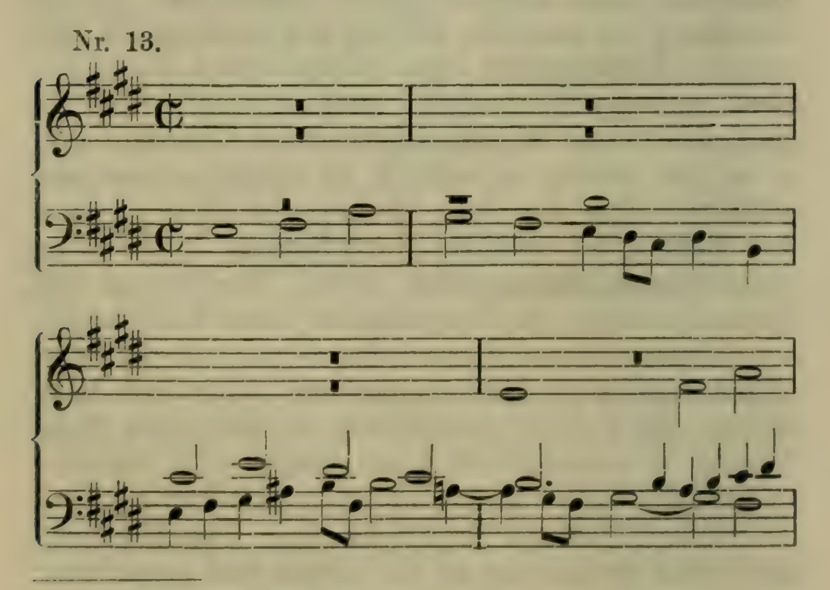


Mit dem Schluß desselben setzt die rein tonale Antwort (Tonika-Quinte, Quinte-Tonika) ein. Deren Gestaltung wie auch die Bildung des Gegensatzes, der mit der Wiederholung einer thematischen Figur beginnt, und den Verlauf der ersten Durchführung — die Takte 13 und 20 sind eingeschobene Überleitungen — ist der Schüler selbständig zu studieren nunmehr befähigt. Über der Takt 30 (dort Schluß der ersten und Beginn der zweiten Durchführung in der Dominanttonart) anfangenden ersten Engführung des Themas besorgen die Oberstimmen, unter Ausnützung der oben erwähnten thematischen Figur, die sofortige Rückleitung in die Haupttonart und ziehen sich dann zurück. In Takt 37 übernehmen sie die zweite Engführung im umgekehrten kontrapunktischen Verhältnis, und die Unterstimmen operieren mit dem bekannten Motiv. Takt 44 Beginn längeren Zwischenspiels mit kurzen Anklängen an das Thema und erweiterter Achtelbewegung. In Takt 53 erfolgt der Wiederein-

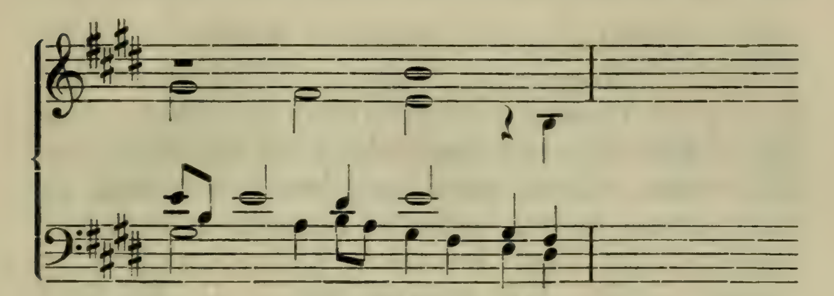
tritt des Themas bei der dritten Stimme. Unauffälliges Abtreten des Soprans in Takt 55, der nun in Takt 59 die dritte Engführung einleitet und vom Baß imitiert wird. Dieser Teil bildet in der Hauptsache eine frei gestaltete Wiederholung der zweiten Engführung, sowohl hinsichtlich der thematischen Stimmen, als auch der kontrapunktierenden. Man vergleiche und überzeuge sich von den Umkehrungen! Schöner pathetischer Schluß der Komposition, die sich auch zum gottesdienstlichen Gebrauch eignet.

Eine herrliche, für die Orgel wie geschaffene Fuge besitzen wir in Nr. 9 des W. K. II (E-Dur).[1] Sie ist auch in die meisten Sammlungen guter älterer Orgelmusik aufgenommen.

Nr. 13.



[1] Kothe-Zahn Nr. 15.



Schlichtes, ausdrucksvolles Thema. Wie ungezwungen vollzieht sich bei der Beantwortung in Takt 3 die notwendige Rückkehr zur Haupttonart! Der Gegensatz findet in der Folge meistens nur mit Weglassung seines Anfangs als solcher Verwendung. Die erste Durchführung endet bereits in Takt 9 mit unvollkommenem Ganzschluß in der Dominanttonart. Zwei Takte eines Zwischenspiels, das sich mit Bruchstücken des Gegensatzes und dem abwärtsgehenden Teil des Themas beschäftigt, gehen voraus. Nun beginnen schon die Engführungen des Themas, die sich bis zum Schlusse der Komposition, innerhalb der meistens durch Ganzschlüsse gekennzeichneten Abschnitte und durch Zwischenspiele getrennt, folgendermaßen vollziehen:

Erste Engführung: Takt 9—12 Mitte, Zwischenspiel, Schluß in Cis-Moll. Zweite Engführung: Takt 16—21 Mitte, Zwischenspiel. Beginn der dritten Engführung bei dem Trugschluß in Takt 26. Durch Verkürzung der Notenwerte erscheint das Thema hier verkleinert, nur der Alt bringt es Takt 30 in ursprünglicher Gestaltung. Von H-Dur wendet sich der Satz nun über die Haupttonart und in dem Takt 32 anfangenden Zwischenspiel über Fis-Moll zum Ganzschluß in Gis-Moll (Takt 35). Diesem folgt sofort die

vierte Engführung. In Takt 39 Wiederholung des fallenden Thementeils. Letztes vollständiges Auftreten des Themas beim Pedal mit der Verlängerung wie in Takt 39. Der Sopran folgt mit unvollständiger Imitation. Schluß unter teilweiser Verwendung des Gegensatzes, dessen vielfacher Ausnützung man beim Studium der Fuge besondere Aufmerksamkeit zuwenden wolle. Wie reizvoll sind z. B. die Nachahmungen, die sich beim Zwischenspiel nach der ersten Engführung aus der Wiederholung des Gegensatzes in allen Stimmen ergeben!

Interessant ist ein Vergleich der vorliegenden, stimmungsvollen, reich ausgestatteten Komposition mit den Fugen, die Simon Lohet[1] (gest. gegen 1612) und Kasp. Ferd. Fischer[2] über dasselbe Thema geschrieben haben.

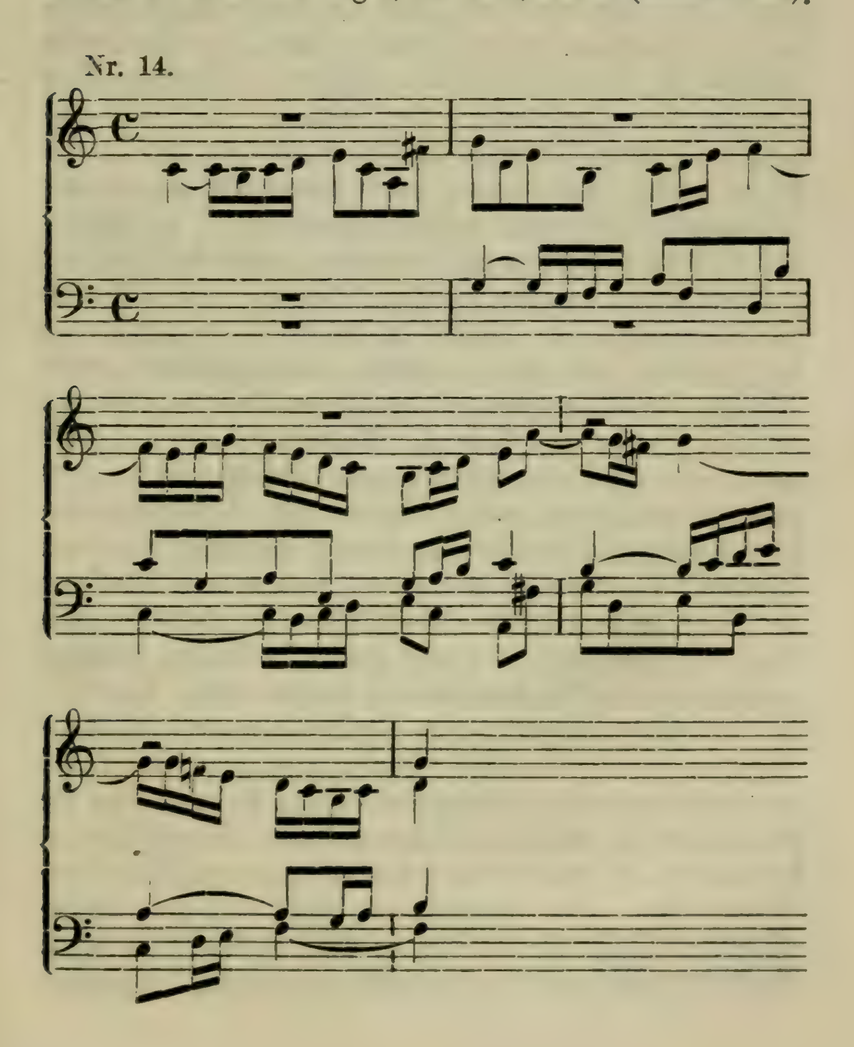
---

[1] Siehe Ritter II, Nr. 68.

[2] Siehe die S. 52 untenerwähnte Ausgabe v. Werra (S. 83).

Kapitel VII
Fünfstimmige einfache Fugen Bachs

Ein Meisterwerk des fünfstimmigen Fugensatzes ist die C-Dur-Fuge, G. A. I, Nr. 3 (siehe S. 63).



Das schlichte eintaktige Thema moduliert nach der Dominante; die Antwort führt zur Haupttonart zurück. Der in Fortsetzung der zweiten Stimme bei Takt 2 sich ergebende Gegensatz wird zunächst von der dritten und der vierten Stimme nach ihrem Hersagen der Antwort bzw. des Themas streng beibehalten. Darüber bewegt sich in Takt 3—4 die zweite Stimme im freien Kontrapunktieren. Thematischer Einsatz der Oberstimme in Takt 5. Es folgt anmutiges sequenzförmiges Zwischenspiel bis zu Takt 8 Mitte, unter Verwendung einer neuen Phrase, die als Zwischenspielmaterial weiter dienen wird. In Takt 8 und 9 werden Thema und Antwort wiederholt bei der zweiten bzw. bei der dritten Stimme. In Takt 10 moduliert nun das Thema in freier Wiedergabe von der Quinte aus nach D-Moll. Anschließend zweitaktiges Zwischenspiel mit je einem Teil des Themas und der Phrase aus Takt 6. Modulation über A-Moll und G-Dur nach der Haupttonart zurück. In Takt 13 nochmaliger thematischer Einsatz der vierten Stimme nach längerem Schweigen, und gleich darauf der zweiten Stimme. Ganzschluß in C-Dur. Von einer Einteilung der Fuge in bestimmte Durchführungen muß deshalb abgesehen werden, weil das Pedal als fünfte Stimme erst im letzten Teil derselben in Aktion tritt. Ein Fall, der an eine Jugendarbeit Bachs erinnert! (C-Moll-Fuge, G. A. IV, Nr. 26.) Wollte man aber das Pedal als vorläufig nicht gleichberechtigten Faktor, und die besprochenen fünfzehn Takte als erste Durchführung betrachten, so wäre diese jedenfalls eine reichlich übervollständige. Das thematische Spiel von dem Ganzschluß in Takt 15 ab bis zu dem A-Moll-Schluß in Takt 22 möge der Studierende selbständig verfolgen.

Nach dem Schluß beginnt ein Zwischensatz mit dem bekannten melodischen Material. In Takt 25 erfaßt die dritte Stimme das Thema; es erfolgt dann Ganzschluß in der Dominanttonart. Und nun zeigt uns Bach im weiteren Verlauf der Komposition alle möglichen Künste der Veränderung des Themas, verbunden mit weitausgreifender Modulation, ohne welche das außergewöhnlich häufige Vorbringen desselben allmählich doch ermüdend wirken müßte. Zunächst sehen wir das Thema jetzt in gleichmäßiger Folge bei allen Manualstimmen in Gegenbewegung, durch welche es Ähnlichkeit mit der bekannten Zwischenspielphrase[1] annimmt. Modulierende Fortsetzung dieser thematischen Bewegung bei der vierten Stimme von Takt 31 ab. Auch der Themeneinsatz der zweiten Stimme bei Takt 34 geschieht noch in Gegenbewegung, die aber sofort vom Sopran, der das Thema in gerader Bewegung bringt, überstimmt wird. So treten sich auch in Takt 36 die dritte und die zweite Stimme gegenüber, und in Takt 37—38 folgen sich die vierte und die erste Stimme im umgekehrten Verhältnis. Bis zu Takt 46 durchwandert nun das Thema die Tonarten A-Moll, G-Moll, C-Moll, F-Moll, C-Moll. Dort beginnendes Zwischenspiel leitet zum letzten Abschnitt der Fuge über. Takt 48 vorübergehend akkordische Freistimmigkeit, und bei Schlag 3 thematischer Einsatz der untersten Manualstimme. (Die Stimmigkeit ist wieder hergestellt.) Die zweite Stimme imitiert von der Terz der Haupttonart aus. Nun endlich kommt

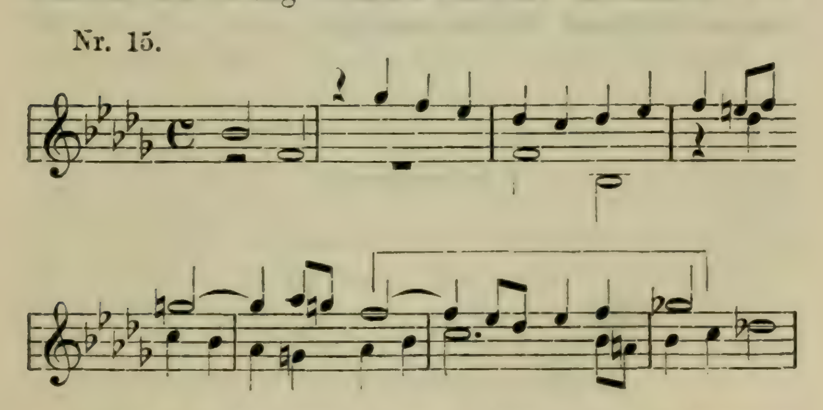
[1] Diese, genau betrachtet, könnte füglich auch als eine etwas verzierte Umwandlung des Themas gelten (Gegenbewegung).

das Pedal zu Wort. Gleichsam als wollte es sich für die lange Zurücksetzung Genugtuung verschaffen, fügt es mit gewaltiger Kraft Thema und Antwort in verdoppelten Notenwerten direkt aneinander. Und über ihm spielt der thematische Gedanke in Gegenbewegung bei den Manualstimmen, so daß wir diesen also gleichzeitig in zwei Veränderungsarten vor uns haben. Das Takt 53 einsetzende Zwischenspiel beschäftigt sich mit der Zwischenspielphrase; Bruchstücke derselben bieten Stoff zu anmutigen Imitationen in Gegenbewegung. Man verfolge diese, besonders bei den inneren Stimmen! Nach E-Moll und dann nach F-Moll modulierend tritt das Thema in Takt 56 und 57 bei der vierten bzw. bei der dritten Stimme auf, und weiter beim Pedal in Takt 59 von der Dominante, Takt 62 von der Tonika aus, in Vergrößerung und Gegenbewegung. Über dem Pedal tummeln sich Zwischenspielmotive und Thementeile in anmutiger Weise: Wuchtige Akkorde führen zum C-Dur-Ganzschluß (Takt 66). Diesem folgt der Anhang in Gestalt eines ausgedehnten Plagalschlusses, der sich mit mächtiger Wirkung über einem Orgelpunkt abspielt. Noch einmal durchzieht das Thema, teils in Gegenbewegung, teils in gerader Bewegung, enge geführt die Manualstimmen. Die vier letzten Takte bedürfen keiner Erklärung. — Wir bewundern die spielende Leichtigkeit, mit der Bach sich in vorliegendem Werke der schwierigsten kontrapunktischen Künste, wie der Vergrößerung, Umkehrung, Engführung bei der Behandlung des Themas bedient, ohne in Künsteleien zu verfallen. Manchmal ist allerdings in dem dichten Stimmengeflecht der thematische Faden nicht leicht aufzufinden. Nicht minder be-

wundernswert ist die Sicherheit, mit der der Meister das Thema durch fremdes Gebiet leitet und es immer wieder auf dem natürlichsten Wege zurückführt. Möge sich der Schüler das Studium der großartigen Komposition recht angelegen sein lassen. Für spätere Studien in der höheren Fugenkunst, besonders hinsichtlich der Verwendung kanonischer Formen in der einfachen Fuge, wolle man sich noch die Nr. 20 des W. K. I (A-Moll)[1] vormerken, die ihrer Vierstimmigkeit gegen Schluß hin eine Stimme hinzufügt.

Noch seien einige Zeilen der erhabenen fünfstimmigen Fuge B-Moll des W. K. I[2] gewidmet. Der Schluß des ernsten einfachen Themas fällt mit dem Einsatz der streng tonalen Antwort zusammen:

Nr. 15.



Takt 5 Zwischenspiel mit einem, den Gegensatz in Rückwärtsbewegung darstellenden Motiv.[3] Anmutige Nachahmungen. Takt 10 Führer bei der dritten, Takt 12 Gefährte bei der vierten Stimme,

[1] Kothe-Zahn Nr. 22.
[2] Ebenda Nr. 23.
[3] Siehe den eingeklammerten Teil.

Takt 15 nach eintaktiger Überleitung Führer beim Baß. Das mit Takt 17 beginnende zweite Zwischenspiel führt zum Schlusse der ersten Durchführung in der parallelen Durtonart und zum gleichzeitigen Anfang der zweiten Durchführung (Takt 25). Sie bringt keine beachtenswerten Veränderungen des Themas. Überleitungen: Takt 31 und 52, Zwischensätze: Takt 34—37, 39—48, 57—67. Die in Takt 67 beginnende Engführung spielt sich in wenigen Takten ab. Eintritt jeder folgenden Stimme schon bei der zweiten Themennote der vorhergehenden. Die Komposition zeichnet sich durch außergewöhnlich großen harmonischen Reichtum aus. Das strahlende Dur der parallelen Tonart mildert den Eindruck der melancholischen Mollharmonien.

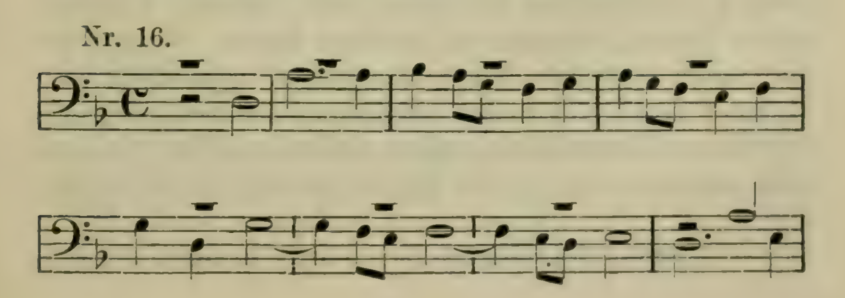
Kapitel VIII
Die Doppelfuge

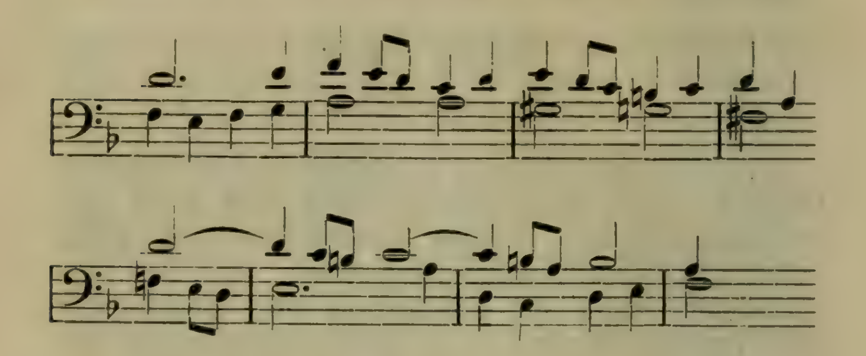
Zwei Themen, die sich melodisch und rhythmisch deutlich voneinander unterscheiden, und nach den kontrapunktischen Regeln umkehrungsfähig sind, bilden die Grundlage der Doppelfuge. Aus den verschiedenen Arten der Einführung und Behandlung der Themen ergeben sich drei Hauptformen der Doppelfuge.

1. Erste Form

Eine Fugenkomposition gehört dieser Form an, wenn der Gegensatz in ihrem Verlauf treu beibehalten wird, gleich dem Thema fugengemäße Behandlung erfährt und somit den Charakter des Nebenthemas trägt. Zum Studium dieser Form eignet sich vorzüglich der erste Teil der Kanzona D-Moll, G. A. IV, Nr. 37 (siehe S. 35). In der „Musica Sacra" (Nr. 6/7, 1916, Regensburg, Fr. Pustet) veröffentlichte der Verfasser vorliegenden Werkchens eine ausführliche Analyse der ganzen, echt kirchlichen Komposition. Unter Hinweis auf diese Besprechung glaubt er, sich hier ganz kurz fassen zu dürfen:

Nr. 16.





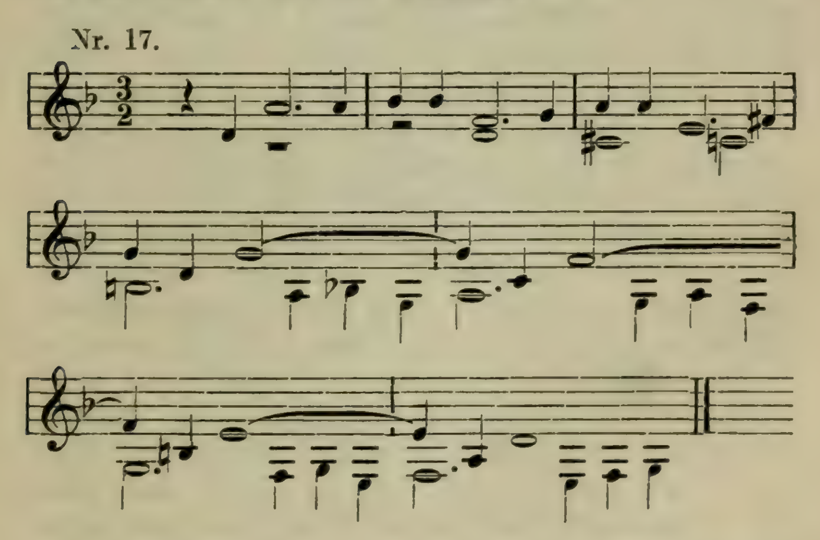
Nach dem Hersagen des Themas geht das Pedal unter der Antwort in einer gegensätzlichen Überleitung zu jenem, bei Takt 10, Schlag 3 abwärtsgehenden Teil des Gegensatzes, der mit dem e des 13. Taktes endet und als Nebenthema durch den ganzen ersten Teil der Kanzona, jedesmal im Abstand von zwei Takten, dem Hauptthema von derselben Stufe aus folgt. So bei Takt 15—17, 22—24 und nach der in Takt 31 endigenden ersten Durchführung und dem achttaktigen Zwischenspiel, bei Takt 39—41, 46—48, 51—53, 60—62. Wie um die Bedeutung des zweiten Themas am Schlusse nochmals besonders zu betonen, läßt der Autor dessen letztes Auftreten beim Pedal (Takt 62) durch den Sopran imitieren. Das weniger bestimmt ausgeprägte Festhalten am Gegensatz mag wohl beim Studium der einen oder anderen Komposition Zweifel darüber aufkommen lassen, ob man es mit einer einfachen Fuge oder einer Doppelfuge der ersten Form zu tun habe. Die Grenzen sich naheliegender Kunstformen fließen eben oft ineinander. Jedenfalls gehören der ersten Form an: die E-Moll-Fuge des W. K. I (Nr. 10) und die G-Moll-Fuge des W. K. II (Nr. 16), die als Objekte für weitere Studien dienen

können. Bei letzterer zeigt Bach insbesondere seine immense Fertigkeit im Gebrauch des doppelten Kontrapunkts (der Oktave, der Duodezime und der Dezime).

2. *Zweite* Form

Der Einführung des ersten Themas folgt sofort die des zweiten Themas. Der Autor arbeitet also von vorneherein mit zwei Subjekten. Es kommt allerdings vor, daß bei den späteren freien Durchführungen eines derselben stellenweise allein auftritt.[1] Das Muster einer Orgeldoppelfuge zweiter Form besitzen wir im zweiten Teil der Kanzona:

Nr. 17.



Als Hauptthema dient eine nach buxtehudischer Manier erfolgte Umbildung des ersten Themas vom ersten Teil. Das in seinem Anfang sich genau an das Nebenthema des ersten Teils haltende zweite Thema

[1] Siehe Takt 69 ff. des zweiten Teils der Kanzona.

bewegt sich weiter in einer sequenzartig sich wiederholenden Tonfigur, die eine angenehme Ergänzung zu der über ihr gleichfalls sequenzförmig verlaufenden thematischen Bewegung bildet. Ein kleines Zwischenspiel (Takt 23—25) abgerechnet, folgen sich die Einsätze der beiden Themen ununterbrochen in der dem Anfang entsprechenden Weise bis zu Takt 37. Dort Trugschluß und Beginn eines mit Bruchstücken von beiden Themen sich beschäftigenden Zwischensatzes. Die thematischen Einsätze erfolgen wieder von Takt 44 ab. Unter erneutem Hinweis auf die S. 141 erwähnte Analyse sei dem Studierenden die Aufgabe gestellt, eventuell mit Hilfe dieser den weiteren Verlauf der Komposition zu verfolgen. Einen Vorzug der Bachschen Fugenkunst wird er dabei besonders hervortreten sehen: das schöne ruhige ununterbrochene Dahinfließen der Satzbewegung. Und doch ist dieses gerade hier gefährdet dadurch, daß die beiden Subjekte im Ganzschluß enden (siehe Takt 8, 9) und dieser Umstand viele schließenden Wendungen im Verlaufe der Fuge herbeiführt. Aber Bach begegnet dieser Gefahr in unübertrefflicher Weise. Häufig mischt er in die Schlußbildung der beiden Subjekte den neuen thematischen Eintritt einer Stimme, die meistens vorher pausierte. So sehen wir es schon bei Takt 8—9, später bei Takt 32—33, 51—52. (Vgl. auch Takt 46—48 des ersten Teils ,wo der Alt sich über den Sopran erhebt.) An den beiden zuletzt genannten Stellen des zweiten Teils und auch bei Takt 15—16 ist diese Maßnahme mit einer Trugfortschreitung verbunden, durch welche die beabsichtigte Wirkung noch verstärkt wird. An anderen Stellen lassen geschickt angebrachte Vorhalte einen Ruhepunkt nicht auf-

kommen (Takt 22 I, Takt 91 II). Oder der rasche Einsatz einer ruhenden Stimme, bzw. die beschleunigte Weiterbewegung einer beschäftigten Stimme nach der Schlußbildung verhüten jede Stockung in der Bewegung des Satzes. (Siehe Takt 25, 37, 69, 79 usw.)

Wie sorgfältig Bach das Pausieren einer Stimme, besonders wenn es ein längeres sein soll, überlegt, dafür gibt die ganze Kanzona Beweisstellen genug. So läßt er z. B. in Takt 31—32 des ersten Teils die dritte Stimme mit ruhigem Ganzschluß abtreten. Der harmonischen Lücke beugt der mit dem Verschwinden der dritten Stimme sofort erscheinende volle B-Dur-Dreiklang vor.[1] Ähnliches sehen wir bei Takt 10 des zweiten Teils und an anderen Stellen. Wie das Wiederauftreten einer solchen Stimme mit einem der Themen stets zusammenhängt, erhellt am besten aus dem Verlauf des zweiten Teils, der überhaupt in bezug auf Zusammensetzung des Klangkörpers einen überaus reichen Wechsel zeigt.

Von Doppelfugen zweiter Form seien noch das Allabreve D-Dur, G. A. IV, Nr. 38 (siehe S. 35), und die Doppelfuge H-Moll, G. A. IV, Nr. 36 (siehe S. 34), als schöne kirchliche Kompositionen zum eingehenden Studium empfohlen.

3. Dritte Form

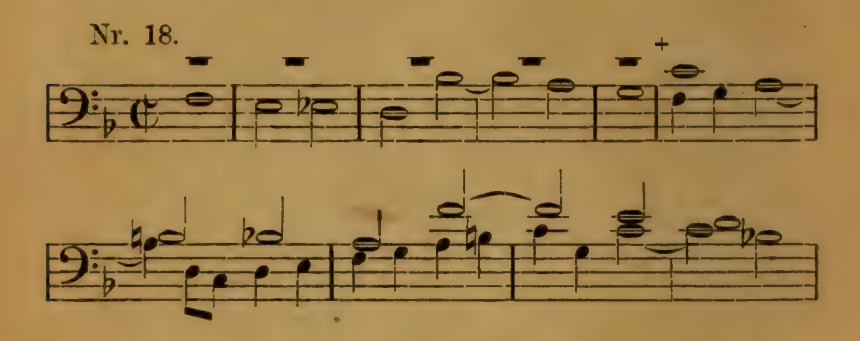
Jedes der beiden Themen erfährt zuerst für sich allein fugengemäße Behandlung. Beide Subjekte werden dann zur Doppelfuge vereinigt. Als Beispiel führen wir zunächst die der großen F-Dur-Tok-

---

[1] Siehe nochmals S. 90, f.

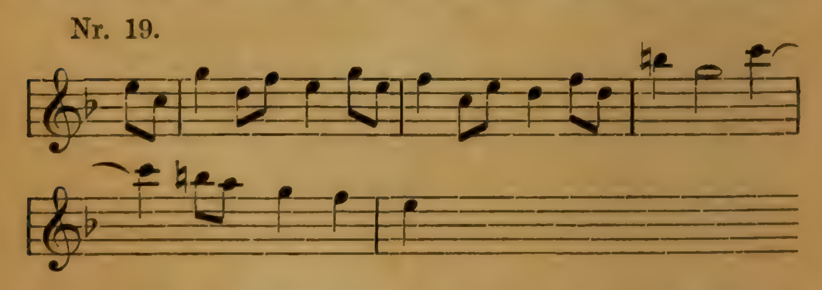
k a t a folgende Fugenschöpfung, G. A. III, Nr. 17 (siehe S. 62) an:

Nr. 18.



70 Takte gehören dem ersten Thema und seinem Gegensatz an. Von der ernsten Gemessenheit des Hauptthemas hebt sich das bei Takt 70, Schlag 3 in der Dominanttonart auftretende, heiter tändelnde Nebenthema aufs Wirkungsvollste ab, dessen gesonderte Durchführung sich bis zu Takt 128 hinzieht.

Nr. 19.



Dort wird es vom ersten Thema, das auch seinen treuen Gegensatz wieder mitbringt, verdrängt. Endlich findet bei dem Dominantschluß in Takt 134 die Vereinigung der beiden Subjekte statt, deren letzteres von dem so lange zurückgedrängten Pedal erfaßt wird. Noch einmal (Takt 147) tritt das erste Thema allein

auf, aber schon in Takt 150 spielt das zweite Thema mit hinein, und von Takt 153 ab behauptet es seine gleichberechtigte Stellung bis zum Schlusse. Ja, als ein richtiger „Antimelancholicus", als Sieger über den ernsten gemessenen Bruder erweist es sich gleichsam in seinem jubilierenden Auftreten gegen Schluß hin, wo ihm das dumpfe Grollen des ersten Themas im Pedal gegenübersteht. — Die Doppelfugen C-Moll (Legrenzi), G. A. IV, Nr. 31 (siehe S. 33), und Gis-Moll des W. K. II (zweites Thema, Takt 61, Vereinigung der beiden Themen in Takt 97) gehören der dritten Form an. In mancher Fugenschöpfung Bachs läßt sich eine Abart derselben erblicken.

So stellt sich in der, der C-Moll-Fantasie, G. A. II, Nr. 15 (siehe S. 41), folgenden Fuge nach regelrechter Durchführung des ersten Themas bei Takt 57 ein chromatisches zweites Thema ein, wird unter Begleitung eines schon vorher ausgenützten gegensätzlichen Motivs fugenartig bearbeitet, in Takt 104 aber vom Hauptthema vollständig verdrängt. Die Vereinigung der beiden Themen erfolgt nicht. Die Fuge H-Dur des W. K. II (Nr. 23)[1] bringt in Takt 28 dem Hauptthema gegenüber einen neuen Gedanken, der sich neben ersterem thematisch als zweiter Gegensatz bis zum Schlusse behauptet, wenn er auch stellenweise in seiner Bedeutung etwas zurücktreten muß. Eine Art Mischung zwischen erster und dritter Form.

Der großen C-Moll-Fuge, G. A. I, Nr. 2 (siehe S. 62), fehlt im Anfang ein ausgesprochener Gegensatz. Ein solcher taucht auf bei dem Themen-

[1] Kothe-Zahn Nr. 25.

eintritt in Takt 40 (vorher schon angedeutet), nimmt bei Takt 59 feste thematische Gestaltung an, wird fugenartig bearbeitet und in Takt 87 auch als zweites Thema mit dem Hauptthema vereinigt. Den weiteren Verlauf der Fuge überlasse ich dem Schüler zum Studium. Sie deutet stellenweise auf den noch nicht ganz „geklärten Bach“ hin,[1] aber das Thema ist bedeutend, und bei gutem Vortrag übt die Komposition eine großartige Wirkung aus.

Aus den eben erwähnten Werken erkennen wir wieder die geniale Zwanglosigkeit, mit der sich Bach der von ihm vollkommen beherrschten Formen bedient. Hinsichtlich der allenfallsigen eigenen kompositorischen Arbeiten des Studierenden aber gelte das Wort, daß das heranwachsende Talent der ganz bestimmten Formen, der engeren Schaffensgrenzen bedarf, damit seine künstlerische Entwicklung in der richtigen Bahn verbleibe.

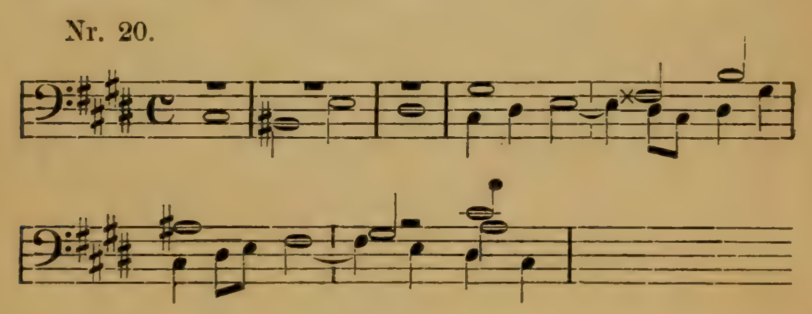
---

[1] Hier ist besonders das Takt 121 beginnende Zwischenspiel zu erwähnen.

Kapitel IX
Die Fuge mit 3 Themen (Tripelfuge)

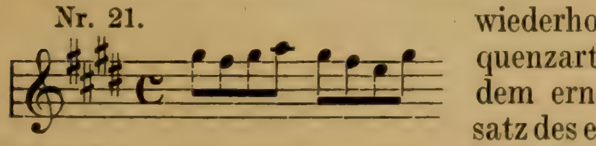
Hier möchte ich zunächst einer der bedeutendsten Klavierkompositionen des Meisters, der ganz orgelmäßigen Cis-Moll-Fuge des W. K. I gedenken.[1] Das lapidare Hauptthema erfährt übervollständige Durchführung bis zu Takt 35:

Nr. 20.



Von dem anfänglichen Gegensatz gelangt hauptsächlich die Viertelfigur des siebenten Taktes zur Ausnutzung. Kurze Zwischenspiele innerhalb der Takte 10—12, 17—19, 28—29. Nach dem E-Dur-Schluß in Takt 35 Auftreten des Hauptthemas bei den untersten Stimmen in Terzenparallelen. Über diesen erscheint das lebhafte zweite Thema in Gestalt eines neuen Gegensatzes:

Nr. 21.



wiederholt sich sequenzartig auch über dem erneuerten Einsatz des ersten Themas (Takt 38, Alt) und beteiligt sich in Gegenbewegung

[1] Kothe-Zahn Nr. 11.

an dem folgenden Zwischensatz. Takt 44 Wiedervereinigung der beiden Themen. Zu diesen gesellt sich nun, unter geschickter Einfügung in die Modulation nach Fis-Moll, bei Takt 49 das dritte Subjekt:

Nr. 22.

Das großartige fugengemäße Zusammenarbeiten der drei Themen hat begonnen, dem der Studierende zunächst bis Takt 94 selbständig nachgehen wolle. Dort tritt der Satz in die überaus kunstvolle Engführung ein, die sich zuerst in doppelter Weise, einerseits bei dem Hauptsubjekt (interessante Stimmenkreuzungen!), anderseits bei dem dritten Subjekt vollzieht. In Takt 102 zieht ersteres sich zurück, gesellt sich aber in Takt 107 dem letzteren wieder zu. Beide zusammen wirken auch nach dem Trugschluß in Takt 112 mit bei der Bildung des Plagalschlusses (Orgelpunkt), der die gewaltige Komposition beendigt. Das zweite Subjekt ist von der Engführung ganz ausgeschlossen, und von Takt 102 ab wird diese also eigentlich von dem dritten Subjekt allein bestritten. In dem konsequenten Durchhalten des letzteren von seiner Einführung an bis zum Schlusse liegt etwas ungemein Packendes und Drängendes! Interessant ist der chromatische Gang der Oberstimmen von Takt 102—105. Wir fanden ihn bereits in Takt 70—73, wo der Sopran die vorausgegangene Altpartie nachahmt. Er erinnert uns an die Kanzona!

Über die Erhabenheit der Cis-Moll-Fuge drückt sich Spitta (I, S. 776) sehr poetisch aus: „Es ist als triebe man auf weitem Meere: Woge auf Woge steigt schaumgekrönt so weit das Auge reicht; ernst

und groß spannt sich der Himmel über das gewaltige Naturschauspiel und den willenlos hingegebenen Menschen.“ Man studiere und staune! — Ein idealisierter Buxtehude ist das dem S. 115 besprochenen Es-Dur-Präludium folgende dreiteilige Fugenwerk mit drei Subjekten (G. A. II, Nr. 1). Im ersten Teil, der für sich ein abgeschlossenes glanzvolles Orgelstück bildet,[1] wird das Hauptthema in zwei Durchführungen behandelt, von welchen die erste Takt 21 mit Dominantschluß endet, und die zweite sich in Engführung bewegt. Im zweiten Teil ($^6/_4$-Takt, Ausschaltung des Pedals) gelangt zunächst das lebhafte zweite Subjekt allein zur fugengemäßen Durchführung, teilweise in Gegenbewegung. Zur Vereinigung mit ihm kehrt das erste Subjekt bei Takt 23, aber in rhythmischer Veränderung, wieder. Von Takt 28—31 Mitte, ebenso von Takt 35—37 Schlag 2 ist das Zusammenarbeiten der beiden durch das Schweigen des Hauptthemas unterbrochen. Das zweite Thema rollt unablässig, teils in Gegenbewegung, bis zum Schlusse des Abschnitts weiter, der in der parallelen Molltonart erfolgt. Das Thema des letzten Teils der Komposition ($^{12}/_8$-Takt) geht in die Haupttonart zurück. Nach kurzer Durchführung dieses dritten Subjekts tritt das erste Thema wieder in neuer, dem Taktwechsel angepaßten Gestaltung bei Takt 7 hinzu, und wird zwei Takte später von der dritten Stimme nachgeahmt. Als kontrapunktische Begleitung dient im ganzen Schlußteil hauptsächlich die freie Ausnützung des

[1] Weil dieses in keiner besseren Sammlung von Orgelwerken fehlt, glaubten wir, uns das Notenbeispiel diesmal schenken zu dürfen.

Sechzehntelmotivs, wie es sich gegensätzlich von Takt 7 ab betätigt. Dessen Gestaltung erinnert stellenweise, besonders in Takt 24—25 bei der zweiten Stimme, an eine teilweise Darstellung des zweiten Subjekts (in verkürzten Notenwerten), das im übrigen vom letzten Teil der Komposition ausgeschlossen ist. Endlich kommt nach langer Zurücksetzung in Takt 11 das Pedal mit dem dritten Thema zu Wort und fügt bei Schlag 7 von Takt 12 das erste Thema hinzu. Und über ihm geht das Spiel der Manualstimmen mit dem dritten Thema weiter. In umgekehrter Folge bringt das Pedal die beiden Themen mit eintaktiger Zwischenpause von Takt 20 ab. Von Takt 16 Schlag 4 ab bis zu Takt 20 sahen wir die oberen Manualstimmen mit der Engführung eines fallenden Gangs beschäftigt, der sich aus der Wiederholung eines kleinen Bruchstücks des ersten Themas ergibt. In Takt 22 bringt die zweite Stimme, dem Pedal folgend, das erste Thema vollständig. Im übrigen verhelfen die Manualstimmen hauptsächlich dem letzten Subjekt zu seinem Rechte. Pedal und Oberstimme treten bei Takt 27 in die Engführung des ersten Themas. Ablösung des letzteren durch das dritte Subjekt bei Takt 30. Nach der Wiedervereinigung der beiden Themen in Takt 33 klingt die großartige Komposition in machtvoller Fünfstimmigkeit aus.

Auch die Fis-Moll-Fuge des W. K. II (Nr. 14) arbeitet mit drei Subjekten. Nach der Durchführung des Hauptthemas beginnt Takt 20 die des zweiten Subjekts, mit dem sich dann in Takt 28 das erstere vereinigt. Eintritt des dritten Subjekts Takt 36. Die Themen 1 und 3 kommen in Takt 51 zusammen; letzteres hat dort eine Art freie Gegenbe-

wegung und nimmt erst in Takt 56 wieder feste Gestaltung an. Dort wird das Hauptthema vom zweiten Thema abgelöst, letzteres verschwindet aber auch schon im folgenden Takte. In Takt 61 vereinigen sich vorübergehend alle drei Subjekte; bei der Schlußbildung ist das mittlere ausgeschieden.

Das Genie Bachs zwingt jeder Fugenform immer wieder etwas Neues ab. Das zeigt sich auch bei den Fugen Nr. 8 und 11 aus der „Kunst der Fuge“, die beide Tripelfugen sind.

Kapitel X

Die Choralbearbeitungen Bachs für Orgel

Auf einige der Choralvariationenwerke Bachs sind wir bereits im ersten Teil unseres Werkchens mit kurzen Worten eingegangen. Einer Besprechung bedürfen nicht jene bereits S. 27 und 42 erwähnten, unter die Choralvorspiele aufgenommenen Begleitungssätze zum Gemeindegesang. Wir beschäftigen uns zunächst mit den kleinsten, einfachsten wirklichen Choralvorspielen, um dann allmählich zu den größeren Kunstwerken überzugehen.

1. Einfache Choralvorspiele ohne bestimmtes Figurationsmotiv

Die Choralmelodie, der Cantus firmus (C. f.), in der Regel ohne Unterbrechung durchgehend, erscheint entweder in seiner ursprünglichen Gestaltung oder mit kleinen Verzierungen ausgestattet. Die in schöner melodischer Linie verlaufende Kontrapunktierung ist frei, d. h. die Begleitung des C. f. hält kein bestimmtes Figurationsmotiv planmäßig fest. So trifft es zu bei dem Sätzchen: „Liebster Jesu wir sind hier."[1] Das in Takt 1 auftretende, dort auch zur Verzierung des C. f. gebrauchte Motivchen kehrt zwar öfter wieder, aber seine zwanglose Anwendung soll augenscheinlich nur stellenweise die Stimmenbewegung beleben. In anmutiger Selbständigkeit verläuft besonders der Tenor, und die harmonische Wirkung des Sätzchens ist von großem Reiz.

[1] G. A. IX, Nr. 121; P. V, Nr. 36.

Diesem gegenüber, aus dem der Studierende für die Praxis des einfach figurierten Liedvorspiels manche Anregung schöpfen kann, haben Vorspiele wie Nr. 5 aus Peters V (Anhang), zu demselben Choral,[1] für uns nur historisches Interesse. Der Zweck des Vorspiels wird durch die etwas zopfige Verschnörkelung des C. f. vereitelt. Schon etwas reicher ausgestattet als das ersterwähnte Sätzchen ist das Vorspiel zu „Herzlich tut mich verlangen",[2] das trotz der stellenweisen Umschreibung des C. f. (der auf besonderem Manual zu spielen ist) seinen Zweck vollkommen erfüllt, und auch im katholischen Gottesdienst als stimmungsvolle Einleitung zu dem Passionslied „O Haupt voll Blut und Wunden" seine ergreifende Wirkung nicht verfehlt. Es zeigt Anlehnung an die Form der kleinen Buxtehudischen Choralfantasie.

2. Choralsätze aus dem Orgelbüchlein

Das Eigenartige des Orgelbüchleins haben wir bereits S. 42 des ersten Teils hervorgehoben. Einer der einfachsten Sätze dieser Sammlung ist das Vorspiel zu „Alle Menschen müssen sterben".[3] Fast unveränderter C. f. Ein schlichtes Motiv durchzieht die Begleitungsstimmen vom Anfang bis zum Schlusse. Schöne harmonische Effekte, besonders in Takt 2 und am Schlusse. Ein Hauch von Wehmut liegt über der Komposition ausgebreitet. Im Vorspiel „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig"[4] entsprechen die flüchtig

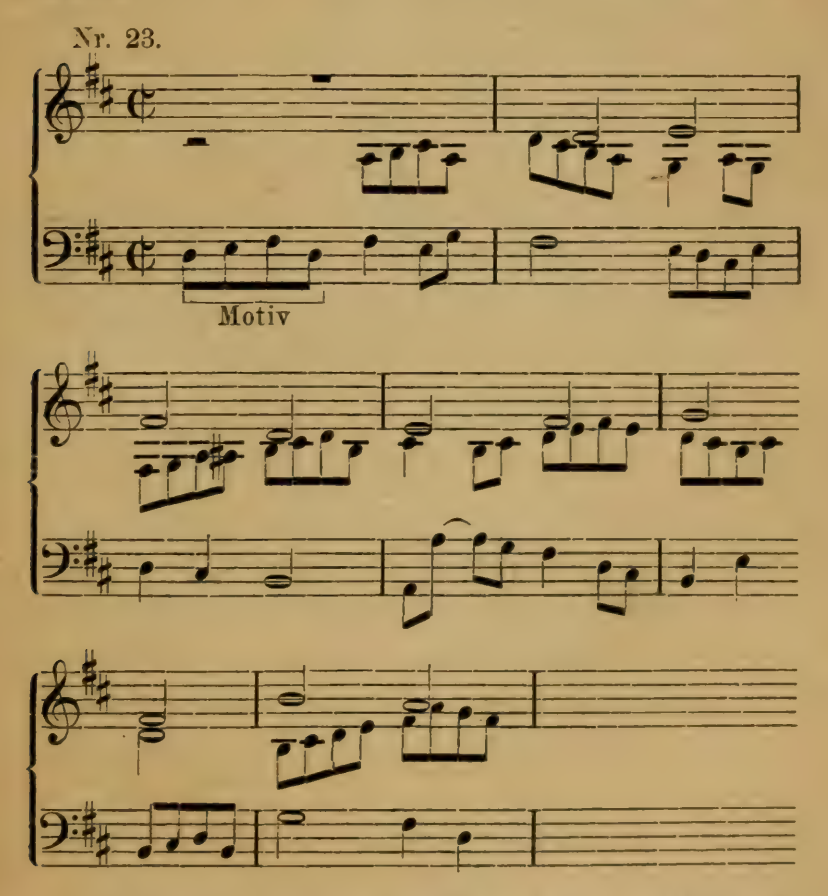
[1] G. A. IX, Nr. 120.
[2] G. A. VIII, Nr. 102; P. V, Nr. 27.
[3] G. A. VII, Nr. 2; P. V, Nr. 2.
[4] G. A. VII, Nr. 1; P. V, Nr. 1.

gleich Nebelgestalten dahinziehenden Sechzehntelgänge der Mittelstimme und das ruhelos hin- und herflatternde Baßmotiv dem Stimmungsgehalt des Textes. Spitta[1] erblickt in den schwer nach unten ziehenden Pedalsynkopen des Vorspiels „Da Jesus an dem Kreuze stund"[2] eine mit wunderbar sicherem Gefühl getroffene Versinnbildung des Zustandes des Hängens am Kreuze. Hat er damit Recht, so könnte man meines Erachtens in dem sich immer wiederholenden Hinaufarbeiten des gesunkenen Pedals eine Hindeutung auf qualvolle Versuche des Gekreuzigten, den gesunkenen Körper wieder aufzurichten, erblicken. Erscheint in diesem Satze der C. f. mäßig verziert, so zeigt er in dem Vorspiel „Durch Adams Fall ist ganz verderbt"[3] fast ganz ursprüngliche Gestaltung. Hier symbolisiert Bach den Fall Adams durch der „verminderten Septime Mißgestalt",[4] die fallend im Pedal immer wiederkehrt. In beiden Sätzen gehen die Mittelstimmen in lebhafter kontrapunktischer Bewegung. Waren die durchgehenden Hauptmotive der bis jetzt besprochenen Sätze frei erfunden, so ist das sprechende Motiv des Vorspiels „Dies sind die heiligen zehn Gebot"[5] durch Verkürzung der Notenwerte aus dem Anfang des C. f. gewonnen. Wolfrum (S. 54) spricht von einer stählernen, unerbittlichen Energie des Basses, die sich auch den inneren Stimmen mitteilt. Die Symbolisierung des

---

[1] I, S. 592.
[2] G. A. VII, Nr. 8; P. V, Nr. 9.
[3] G. A. VII, Nr. 12; P. V, Nr. 13.
[4] Ritter I, S. 179.
[5] G. A. VII, Nr. 11; P. V, Nr. 12.

strengen göttlichen: „Du sollst“ und „Du sollst nicht“! Eine gewisse Fertigkeit in der figurativen Verwendung eines aus dem Anfang der Melodie auf obige Weise gewonnenen Motivs kommt auch dem katholischen Organisten beim Präludieren sehr zu statten:



Die Melodie ist hinreichend bekannt. Man versuche, das Sätzchen unter weiterer freier, nicht ängst-

licher Handhabung des Figurationsmotivs auszuschreiben. Unermüdliches Üben wird den kontrapunktisch einigermaßen Geschulten auch in dieser Art des freien Präludierens allmählich zum Ziele führen.

In dem soeben besprochenen Vorspiel Nr. 12 tritt die Imitation, die in den vorher besprochenen Sätzen zurückstand, deutlicher zutage. Ebenso in dem Vorspiel „Helft mir Gottes Güte preisen".[1] Die Bewegung der Begleitungsstimmen lehnt sich an den Anfang und die in Takt 9—10 abwärts gehende Figur des C. f. an. Letztere erscheint in doppelter Verkürzung bei der abwärts gehenden kontrapunktischen Sechzehntelfigur. Das selige Abwärts- und Aufwärtsschweben der Engel stellt Bach in dem Satz „Vom Himmel kam der Engel Schar"[2] durch die entsprechenden schwebenden Tonreihen der dritten Stimme dar, denen das Pedal in doppelt verlängerten Noten folgt. Das Vorspiel „In dir ist Freud"[3] bringt vielfach imitatorische Wiederholungen bei der Behandlung des C. f. In den kontrapunktierenden Stimmen drückt sich hohe freudige Erregung aus. Die passacaglienartig immer wiederkehrende anfängliche Pedalfigur deutet auf den Lüneburger Böhm hin. Das Vorspiel „Das alte Jahr vergangen ist"[4] hat reich verzierten C. f. Die sich letzterem schon im zweiten Takt gegenüberstellende ausdrucksvolle Tonfolge der zweiten Stimme gibt den Anfang der dritten Zeile des C. f., wie er in Takt 4—5

[1] G. A. VII, Nr. 18; P. V, Nr. 21.
[2] Ebenda Nr. 42 und Nr. 50.
[3] Ebenda Nr. 28 und Nr. 34.
[4] Ebenda Nr. 9 und Nr. 10.

mit chromatischen Zwischentönen durchsetzt bei der Oberstimme erscheint, wieder. Dieser chromatische Gang durchzieht stimmungsvoll unter mancherlei Nachahmungen, teils in gerader, teils in Gegenbewegung, die Begleitungsstimmen vom Anfang bis zum Ende des ernst wehmütigen Vorspiels, und verleiht diesem auch das eigenartige harmonische Gepräge. Besonders schön ist der phrygische Terzenschluß mit seinem vertrauensvollen Aufblick nach oben! Man verfehle nicht, die Imitationen besonders von Takt 5 ab zu verfolgen. Über den Inhalt des Orgelbüchleins ließe sich ein Buch schreiben. Leider müssen wir hier abbrechen, um so mehr, als einige der kunstvolleren Nummern desselben uns später noch in Anspruch nehmen werden.

3. Die Fuge zum Choral

Die Choralmelodie erscheint in Noten von längerer Dauer. Ihr Verlauf ist in der Regel nach jedem Vers unterbrochen. Die Begleitung bewegt sich in fugenartiger Form und hat als Grundlage ein Thema oder mehrere Themen.[1] Die Fuge zum Choral zerfällt in zwei Hauptarten.

Erste Art

Das Begleitungsthema ist frei erfunden und gibt, im Sinne des Orgelbüchleins, der im Texte niedergelegten Stimmung oder einer durch diesen im Autor wachgerufenen Vorstellung Ausdruck. Formell erinnert diese Art zuweilen an die Buxtehudesche große Choralfantasie,[2] wenn sie auch letztere in ästhetischer

[1] Siehe S. 17.
[2] Siehe S. 20.

Hinsicht weit übertrifft. Der Hauptteil der Komposition „J e s u m e i n e F r e u d e“,[1] (die Bach selbst als Fantasia bezeichnet), mit seinem freudig erregten Fugenthema ist, wie auch der Schlußteil, ursprünglich nur für Manual gesetzt, aber in der Bearbeitung der G. A. mit Pedal viel wirkungsvoller. Diesem ist der C. f. bis gegen Schluß des Hauptteils hin zugewiesen, und so kommt vermöge des vorgeschriebenen Wechsels der Pedalregistrierung (4′ und 8′) das Buxtehudesche Wandern der Choralmelodie durch die Ober-, Mittel- und Unterstimme am deutlichsten zur Geltung. In den sechs Anfangstakten der dreistimmigen Komposition verläuft die erste Themadurchführung. Takt 7 Eintritt des C. f. in halben Noten und Sopranlage (Pedal 4′). Das Fugenspiel der Manualstimmen setzt sich fort. Der Studierende wird es leicht selbständig verfolgen können. Die zweite Zeile der Melodie erscheint bei Takt 16 in Altlage, die dritte Zeile bei Takt 24 in Tenorlage (Pedal 8′). Diese Einsätze des C. f., wie auch die späteren, erfolgen im Verlaufe der die Fugenarbeit der Manualstimmen unterbrechenden Zwischensätze.

Die an Böhms Schreibweise erinnernde zarte Umschreibung des Restes der Choralmelodie im Schlußteil ($^3/_8$-Takt), wie auch das stellenweise Einfügen einer freien dritten Stimme in dem zweistimmigen Fugensatze lassen auf frühere Entstehung der schönen Komposition schließen.

Eine allen Schwankungen sich entgegenstemmende Glaubensfestigkeit spricht sich in dem eigenartigen Thema des Abendmahllied - Vorspiels „J e s u s

[1] G. A. VIII, Nr. 107; P. VI, Nr. 29.

Christus unser Heiland" usw.[1] aus. Einführung von Thema und Antwort in den ersten zwölf Takten. Zwischenspiel. Takt 18 Beginn der zweiten Durchführung und Eintritt des C. f. beim Pedal in Tenorlage (8′ Register). Synkopierte Fortsetzung des Themas bei Takt 20 und Engführung mit der zweiten Stimme. Die späteren Durchführungen bringen das Thema in den verschiedensten Bewegungsarten. Am Schlusse erscheint es gleichzeitig in Gegenbewegung und synkopierter Rückwärtsbewegung. Stellenweise entstehen eigenartige Klangeffekte durch das tiefe Herabgehen der linken Hand unter die Pedalstimme. Die herrschende Stellung des C. f. läßt in allen Kompositionen dieser Art nur eine ganz freie Handhabung der Fugenform zu. Diese finden wir auch bei der gewaltigen Choralfantasie „Nun komm, der Heiden Heiland".[2] Das Thema bekundet freudige Weihnachtsstimmung; C. f. im Pedal mit 16′ Charakter.

Noch bedeutender wie vorgenannte ist die Fantasie „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott".[3] Hier wird aber der durchgehende thematische Gedanke mehr der freien Imitation als der fugenartigen Behandlung unterzogen.

Zwei der stimmungsvollsten Choralfantasien, bei welchen das Fugenelement ganz ausscheidet: „Christ unser Herr zum Jordan kam" und „Schmücke dich, o liebe Seele"[4]

[1] G. A. VIII, Nr. 108; P. VI, Nr. 30.
[2] G. A. IX, Nr. 130; P. VII, Nr. 47.
[3] G. A. IX, Nr. 114; P. VII, Nr. 36.
[4] G. A. VIII, Nr. 83; IX, Nr. 133; P. VI, Nr. 17; VII, Nr. 49.

seien eben an dieser Stelle erwähnt. Letztere bringt den C. f. im Sopran teilweise in schmückender Umschreibung.

Die große Choralschöpfung „Wie schön leuchtet der Morgenstern“[1] zeigt deutlich Buxtehudesche Art. Der C. f. schweift durch alle Stimmen, und in den echt nordischen Zwischenspielen und dem fantastischen Schluß läßt Bach seiner Orgelfreudigkeit die Zügel schießen.

Zweite Art

In den Bachschen Choralbearbeitungen dieser Art kehrt die S. 17 näher erklärte große Vorspielform Pachelbels wieder.

Die Themen des Vorspiels „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt“[2] stellen die einzelnen Zeilen des Cantus firmus in halben Noten dar, und der gegen Schluß jedes fugierten Sätzchens beim Sopran erscheinende entsprechende Teil des C. f. ergeht sich in ganzen Noten. Durchführung des ersten Themas in 10 Takten. Takt 11 Anfang eines Zwischenspiels; Takt 16 hebt der erste Teil der Choralmelodie bei der ihr vorbehaltenen Stimme an. Takt 24 Halbschluß und Einsatz des aus der zweiten Melodiezeile gebildeten Themas. Neuer Gegensatz. Dieses Fugensätzchen endigt Takt 42; dort erscheint dann die zweite Zeile des C. f. Plagalschluß und drittes Thema Takt 51; der entsprechende Teil des C. f. tritt mit Takt 72 auf. Die Durchführung des vierten und des fünften Themas beginnt in Takt 80 bzw. Takt 104; die entsprechenden

[1] G. A. IX, Nr. 148; fehlt bei Peters.
[2] G. A. VIII, Nr. 103; P. VI, Nr. 28.

Abschnitte des C. f. treten mit Takt 97 bzw. 128 auf. Stellenweise finden sich kanonische Nachahmungen, so z. B. in Takt 97—104 zwischen C. f. und Pedal. Manche Freiheiten bei der Durchführung der Fugensätzchen müssen wir der Form zugute halten. So lautet z. B. in der Komposition „Gelobet seist du Jesu Christ"[1] das zweite mit Takt 16 erscheinende Thema ungleichmäßig bei den durchführenden Stimmen. An der Durchführung des Takt 33 beginnenden Fugensätzchens beteiligt sich der Tenor nur mit freien Kontrapunkten. Eigentümlich berührt das Lostrennen des Schlußtons von der letzten Zeile des C. f.

Durch Bach zur höchsten Vollendung gebrachte Pachelbelsche Kunst leuchtet uns entgegen aus zwei Bearbeitungen des Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir".[2] Die zweite derselben (kleine Bearbeitung), ursprünglich nur manualiter auszuführen, erscheint in der G. A. für zwei Manuale und Pedal bearbeitet. Bei den einzelnen Fugensätzchen sehen wir das aus der jeweiligen Zeile des C. f. durch doppelte Verkürzung der Notenwerte gewonnene Thema in gerader und in Gegenbewegung. Zur Durchführung des ersten Themas erhält zuerst der Tenor das Wort. Erste Zeile der Melodie beim Sopran in Takt 6. Auftreten des zweiten Themas Takt 15, der zweiten Choralzeile Takt 20 usw. Von großartiger kontrapunktischer und harmonischer Schönheit ist die vorhergehende sechsstimmige Bearbeitung. Ein Stück nordische Kunst spielt hinein, das zweistimmige Pedal,

[1] G. A. VIII, Nr. 94; P. VI, Nr. 23.
[2] G. A. VII, Nr. 78/79; P. VI, Nr. 13/14.

dessen untere Stimme an der Fugenarbeit teilnimmt, während die obere den C. f. in langgezogenen Tönen bringt. Lohnendes Studium für den reifen Bachjünger!

Streng nach Pachelbels Muster, blitzblank und sauber bis auf die letzte Note gearbeitet, nennt Spitta (I, S. 602) das Vorspiel „Nun danket alle Gott".[1]

Bereits Seite 72 des ersten Teils bezeichneten wir die Choralschöpfung „Vor deinen Thron tret' ich dahin" („Wenn wir in höchsten Nöten sind")[2] als die letzte Komposition des Meisters.

In den einzelnen Fugensätzchen erscheint das jeweilige Thema, wie bei einem der oben besprochenen Vorspiele, abwechselnd in gerader und in Gegenbewegung. Die Durchführungen sind zum Teil übervollständig. Der erste Abschnitt der Choralmelodie ist mäßig ausgeziert. Unter diesem setzt sich das Spiel des ersten Themas fort, dessen Spuren wir im weiteren Verlauf des Satzes übrigens auch noch begegnen (Takt 19—20 usw.). Höchst beseelte kontrapunktisch-harmonische Kunst feiert hier ihre Vollendung. In feierlicher Ruhe fließen die Stimmen dahin. Von eigenartiger Schönheit ist besonders die Schlußbildung. „Den sterbenden Meister umtönen bereits Sphärenharmonien. Über dem Ganzen leuchtet das Wort Verklärung."[3]

---

[1] G. A. IX, Nr. 126; P. VII, Nr. 43;
[2] G. A. IX, Nr. 144; P. VII, Nr. 58.
[3] Schweitzer, S. 107.

4. Der Choral mit begleitendem Kanon

Diese Form findet ihre reichste Anwendung in den ersten vier der kanonischen Veränderungen über: „Vom Himmel hoch da komm ich her",[1] während die letzte Variation einer anderen später zu besprechenden Form angehört. Der C. f. erfährt ähnliche Behandlung wie bei der zuletzt besprochenen Form. Zwei Begleitungsstimmen ahmen sich in ihrem Verlauf bei jedem der vier Sätze kanonisch, also streng vom Anfang bis zum Ende nach. Eine allenfallsige weitere Stimme kontrapunktiert frei. Var. 1 und 2: Dreistimmig. Die beiden Manualstimmen bewegen sich im Kanon der Oktave bzw. der Quinte, Choralmelodie im Pedal. Var. 3: C. f. in der Oberstimme, Kanon der Septime. Diesmal fügt Bach eine lebhaft sich bewegende freie Stimme hinzu. Var. 4: Ebenfalls vierstimmig. Die Oberstimme wird vom Tenor im Kanon der Oktave unter Verdoppelung der Notendauer nachgeahmt. C. f. im Pedal.

Über den Schönheitswert des ganzen Werks drückt sich Spitta (II, S. 700 f.) in begeisterten Worten, Schweitzer hingegen (S. 261) schon etwas zurückhaltender aus. Aber auch letzterer hört allenthalben heitere Weihnachtsfreude hervorbrechen und entdeckt in der ersten Variation sogar bezaubernde Klangschönheit. Für Mayrhofer aber (S. 161 ff.) sind hauptsächlich nur die Schlußtakte der einzelnen Sätze wirkliche Musik. Er steht der ganzen Komposition bezüglich ihres ästhetischen Wertes im allgemeinen ablehnend gegenüber. Mit dieser wollte Bach einer gelehrten Gesellschaft seine vollkommene Beherrschung

---

[1] Siehe S. 71.

der schwierigsten kontrapunktischen Formen dartun.[1] Daß bei der strengen Gebundenheit und Sprödigkeit der kanonischen Nachahmung, zu der sich hier noch eine feststehende Melodie gesellt, nicht immer die seelische Empfindung und musikalischer Wohllaut die Oberhand behalten können, ist unbestreitbar. Die Berechnung spielt eben doch eine große Rolle, und manche Stelle mag mehr das Auge wie das Ohr auch des Bach-Enthusiasten entzücken. Aber haben nicht manche unserer Modernen der musikalischen Welt Werke geboten, die, vergleicht man sie mit vorliegender Schöpfung, wohl weniger Kunst, dabei aber noch ganz andere Sonderbarkeiten enthalten, die respektvoll als geniale Kühnheiten aufgenommen wurden!

5. Die Choralfuge

Die Themen werden wie in der Fuge zum Choral (2. Art) aus dem C. f. gewonnen, aber des letzteren besonderes Auftreten in einzelnen Abschnitten fällt hier weg.

In dem einfachen schulgerechten Vorspiel „Durch Adams Fall sind ganz verderbt",[2] von Bach als Fuga bezeichnet, wird aus jeder Melodiezeile ein Fugenthema hergerichtet und dieses durchgeführt. Nach Erledigung des ersten Subjekts folgt sofort die Durchführung des zweiten Subjekts usw. bis zum Schlusse. Der Aufbau der Komposition ist so deutlich gezeichnet, die Schlüsse der einzelnen Fugensätzchen sind so leicht erkennbar, daß weitere Er-

[1] Siehe nochmals S. 71.
[2] G. A. VIII, Nr. 89; P. VI, Nr. 21.

klärungen sich erübrigen. Das Vorspiel „Der Tag ist so freudenreich“[1] gewährt dem aus der ersten Melodiezeile gebildeten Thema ausführliche fugenartige Behandlung bis zu Takt 24. Drei Takte freies Laufwerk, dann Beginn des zweiten Fugensatzes mit einem Thema, das die zweite Zeile in verkürzten Notenwerten wiedergibt, sich aber zuletzt noch beim Sopran in längeren Noten geltend macht. Ausgedehnter Plagalschluß. Vorliegende Komposition ist nicht vom Autor als Fuga bezeichnet. Andere Choralschöpfungen, die diese Benennung tragen, haben sehr verschiedene Gestaltung. Da ist z. B. der Satz: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“,[2] bei welchem nach der Durchführung des aus dem Anfang des C. f. gewonnenen ersten Themas ein frei erfundenes Subjekt fugenartige Behandlung erfährt. Takt 40 tritt das Pedal mit der zweiten Melodiezeile auf, Takt 56 wird die Wiederholung der ersten Zeile (zweite Stimme) mit dem freien Thema vereinigt. Ähnliches in Umkehrung bei Takt 60 ff. Später bringt das Pedal in langgezogenen dröhnenden Tönen die beiden ersten Melodiezeilen nochmals nachdrücklich zu Gehör und der Sopran sekundiert ihm kurz vor der Schlußbildung. Eine Art Mischung zwischen Fuge zum Choral und Choralfuge!

Noch möchte ich der ungeheuren „Fuge“ über „Meine Seele erhebt den Herren“[3] gedenken. Das aus dem ersten Melodieabschnitt gebildete Thema und ein gleich nach diesem einsetzender nebenthema-

[1] G. A. VIII, Nr. 86; fehlt bei Peters.
[2] G. A. VIII, Nr. 69; P. VI, Nr. 11.
[3] G. A. IX, Nr. 124; P. VII, Nr. 41.

tischer Gedanke geben dem Autor das Material für eine 97-taktige, frei gehaltene, vierstimmige Manualfuge, nach deren Verlauf unter dem Weiterarbeiten des Nebengedankens das Pedal den C. f. in ganzen Noten großartig zur Geltung bringt.

6. Die Choralfughette

Diese kleine Form lehnt sich auch an Pachelbel an.[1] In der Regel bildet ein aus dem Anfang des Chorals passend hergerichtetes Thema die Grundlage für die Choralfughette. Gewöhnlich wird dieses einmal, dabei aber nicht selten übervollständig durchgeführt. Ich nenne hier die Sätze: „Gottes Sohn ist kommen“, Gelobet seist du Jesus Christ“ und „Lob sei dem allmächtigen Gott“.[2] In der Fughette „Christum wir sollen loben schon“[3] fällt mit dem Schlusse der ersten Durchführung (Takt 14) der Beginn einer kurzen zweiten Durchführung zusammen. Das Beibehalten des Gegensatzes stempelt das Sätzchen zu einer Art Doppelfughette. Mit zwei Subjekten arbeitet die Fughette über „Herr Christ der einige Gottessohn“.[4] Zu dem aus der ersten Zeile des C. f. hergerichteten Hauptthema gesellt sich sofort ein frei erfundenes Nebenthema, das ersteres bis zum Schlusse der ersten Durchführung (Takt 11) begleitet. Dort greift es dem ersten Thema etwas vor (was übrigens in Takt 3 auch geschieht) und erscheint in

---

[1] Siehe S. 17.

[2] G. A. VIII, Nr. 95, 93; IX, Nr. 122; P. V, Nr. 20, 18, 39.

[3] G. A. VIII, Nr. 82; P. V, Nr. 7.

[4] G. A. VIII, Nr. 97; P. V, Nr. 23.

Takt 15 allein, um dann in Takt 17 dem Hauptthema schließlich das Feld zu überlassen.

In der Fughette „Nun komm, der Heiden Heiland"[1] tritt in Takt 7 der letzte Teil des Gegensatzes (siehe Takt 4) als zweites Subjekt auf, wird fugengemäß behandelt und geht bei Takt 12, indem es das erste Subjekt vollständig verdrängt, in eine regelrechte Engführung über. Bach bietet auch in diesen kleinen Kunstwerken immer wieder etwas Neues. Das echte Genie ist eben Feind alles Schablonenhaften.

7. Der kanonische Choral

In nicht weniger als acht Sätzen des Orgelbüchleins wird der C. f. selbst zur kanonischen Stimme (Proposta) und von einer nachfolgenden Stimme, der Riposta, in der Oktave oder der Quinte (Duodezime) kanonisch nachgeahmt.

Den Kanon der Oktave haben folgende Sätze:

1. „Christus, der uns selig macht".[2] Vortragende Kanonstimme ist der Sopran. Ihm folgt nach Einführung der lebhaft kontrapunktierenden und sich vielfach nachahmenden Mittelstimmen das Pedal als Riposta. Die enge Gebundenheit der kanonischen Formen tritt am deutlichsten in die Erscheinung, wenn, wie hier, der Kanon sich bei den äußeren Stimmen abspielt. Zuweilen kommen da, der strengen Regel zuwider, bei der Riposta kleine Änderungen vor. (Siehe Takt 10, 21, 22, 23.)

[1] G. A. IX, Nr. 131; P. V, Nr. 43.
[2] G. A. VII, Nr. 7; P. V; Nr. 8.

2. „Erschienen ist der herrliche Tag".[1] Kanon bei den äußeren Stimmen wie oben. Erheblichere Veränderungen bei der nachahmenden Kanonstimme. Man suche die betreffenden Stellen auf. Das die Mittelstimmen durchziehende Motiv drückt in seiner Bewegungsart freudige Erregung aus.

3. „Gott durch deine Güte" oder „Gottes Sohn ist kommen" und

4. „In dulci jubilo"[2] haben den Kanon auch zwischen Oberstimme und Pedal. Indessen schwebt bei beiden Sätzen die Pedalstimme[3] mit 8′ Registrierung in Tenorlage über der unteren Manualstimme. Dadurch entstehen wieder die bekannten eigenartigen Klangwirkungen. „In dulci jubilo" ist übrigens teilweise doppelt kanonisch, da auch die, echte Weihnachtsstimmung bekundende, begleitende Triolenbewegung bis zu Takt 25 den Kanon der Oktave festhält. Der ganze Satz ist überaus kunstreich und stimmungsvoll.

Als Kanon in der Quinte (Duodezime) sei zuerst genannt das fünfstimmige Vorspiel „Christe, du Lamm Gottes".[4] Kanonische Führung der vierten und der ersten Stimme. Die kontrapunktierenden Stimmen bewegen sich in dem einleitenden tonleiterartigen Gang abwärts und aufwärts. Man lese, wie Spitta (I, S. 591), Wolfrum (S. 154 f.) und Mayrhofer (S. 136 f.) über den ästhetischen Wert der

[1] G. A. VII, Nr. 14; P. V, Nr. 15.

[2] G. A. VII, Nr. 17, 29; P. V, Nr. 19, 35.

[3] Meistens wird man diese ihres hohen Steigens wegen (bis f bzw. fis) mit 4′ Register eine Oktave tiefer als notiert spielen müssen.

[4] G. A. VII, Nr. 3; P. V, Nr. 3.

eigenartigen Komposition urteilen, und studiere! Die eigene Meinung, die man sich bilden soll, muß von einer gewissen Passionsstimmung beeinflußt sein.

In canone alla Quinta heißt es auch für „Hilf Gott, daß mir's gelinge".[1] Kanon bei Sopran und Alt. Die in Sechzehnteltriolen kontrapunktierende dritte Stimme geht in kolossalem Umfange bald tief unter das Pedal, bald umspielt sie den Kanon, übersteigt ihn sogar stellenweise beträchtlich, und ruft so wieder die bekannten nordischen Eigentümlichkeiten hervor. Dieselben kanonischen Verhältnisse wie dieser Satz hat das Vorspiel „Liebster Jesu wir sind hier".[2]

In der Komposition „O Lamm Gottes unschuldig"[3] ist das Pedal vortragende Kanonstimme, aber wieder mit 8′ Registrierung in Tenorlage; die Riposta ist dem Alt zugewiesen. Man vergleiche das in den freien Stimmen herrschende Motiv und seine Ausnützung mit dem Instrumentalsatz des ergreifenden Schlußchors des ersten Teils der Matthäuspassion.

Aus vier aneinandergereihten kanonischen Sätzchen besteht Variation 5 der S. 165 ff. besprochenen kanonischen Veränderungen. In jedem der Sätzchen 1—3 wird die ganze Choralmelodie von einer Stimme vorgetragen und von einer anderen in kanonischer Gegenbewegung nachgeahmt: zuerst in der Sexte, dann in der Terz (erste und zweite Stimme) und weiter in der Sekunde (Pedal und unterste Manualstimmen des

---

[1] G. A. VII, Nr. 23; P. V, Nr. 29.
[2] G. A. VII, Nr. 32; P. V, Nr. 37.
[3] G. A. VII, Nr. 37; P. V, Nr. 44.

nun vierstimmig gewordenen Satzes). Im vierten Abschnitt bringt das Pedal die Choralmelodie in Gegenbewegung. Und als nachahmende Kanonstimme folgt der Sopran mit dem C. f. in gerader Bewegung. Dessen letzte Zeile nimmt das Pedal fünf Takte vor Schluß nochmals auf. Und über diesem deutet die Sechzehntelbewegung, die sich bis zum Schlusse fortpflanzt, wieder auf die erste Choralzeile hin. Die vier letzten Takte gestalten sich sechsstimmig. In gerader Bewegung und Verkürzung schieben sich dicht gedrängt die vier Zeilen des C. f. durch die Manualstimmen (zweite, fünfte, dritte und erste Stimme). So türmt sich ein ungeheures kühnes Tongerüst auf, dem das ruhende Pedal die feste Grundlage gibt.

Schlußwort

Wohl mag manchmal die in den Werken Bachs sich aussprechende geistige Größe und vollendete Kunstfertigkeit ein beklemmendes, ja niederdrückendes Gefühl in dem der Unvollkommenheit seines Wissens und Könnens sich ehrlich bewußten Studierenden hervorgerufen haben. Aber allmählich ist ihm der Meister, zu dem er in täglich wachsender Bewunderung emporschaut, ein väterlicher Freund und Berater, jener echte Mentor geworden, als der er sich bei Lebzeiten besonders seinen Orgelschülern stets erwiesen hat. Die einmal kräftig erfaßte Hand Bachs aber möge der kunstsinnige Organist nie mehr loslassen; wahre Bachfreundschaften sollen für das ganze Leben geschlossen werden.

Dem Organisten als Improvisator steht bei dem häufigen Einerlei der dienstlichen Verrichtungen die Gefahr der Verflachung nahe. Ihm möchte ich, an ein Wort Rich. Heubergers mich anlehnend, folgende Mahnung ans Herz legen:

Erlahmt die geistige Regsamkeit, stellen sich rhythmische, harmonische oder melodische Gleichmäßigkeiten ein, so greife immer wieder zu Bach, und an seiner grenzenlosen Erfindungsgabe, seinem unerschöpflichen Kombinations-, Formen- und Ausdrucksreichtum, seiner abgrundischen Innerlichkeit stärke, erbaue und erhebe dich! Und ich möchte den aufge-

nommenen Faden noch etwas weiter spinnen, wenn ich an jene, besonders von den älteren Kollegen, denke, die durch die furchtbaren Ereignisse der letzten Jahre, vielleicht auch durch Enttäuschungen, Bitterkeiten oder schwere Schicksalsschläge geistig zermürbt, nur noch in stumpfer Gewohnheit, ohne höheren Schwung, ihres Amtes walten. Je toller der große Haufe in unseren Tagen, dem Idealen abgewendet, nach Besitz und Genuß jagt, und je mehr der edler empfindende Mensch vereinsamt und des äußeren Trostes beraubt wird, desto intensiver muß er, um sich vor dem seelischen Zusammenbruch zu bewahren, sein Denken und Sinnen nach innen und nach oben richten. Die Vertiefung des religiösen Bewußtseins unterstützt ihn natürlich in erster Linie bei diesen seinen Bestrebungen. Aber weil das nach oben und nach innen gerichtete Denken und Sinnen und die Verbindung von Religion und Kunst, dieser beiden trostbringenden Schwestern, sich so unverkennbar in dem Leben und Schaffen Bachs ausprägen, so ist auch der vertraute Umgang mit dem frommen Meister und seinen Werken ein mächtiger Heilfaktor für ein niedergedrücktes Organistengemüt. Gleichwie edler süßer Traubenmost mit einem krank und stumpf gewordenen Wein vereinigt, diesen ganz umwandelt und in der entstehenden Gärung erneuert und verjüngt, also vermag die Vereinigung oder Wiedervereinigung mit Bach die brachliegenden seelischen und künstlerischen Kräfte des die Kunst im Dienste der Religion Ausübenden wieder

aufzurütteln, zu beleben und zu erneuern. Und wenn unser Büchlein in dieser Hinsicht bei dem einen oder anderen einen günstigen vermittelnden Einfluß hätte ausüben dürfen, so wäre das der schönste Lohn für den Verfasser!



fast mit Händen greifen kann, ist einmal die Binde von den Augen genommen.

Da versenkt sich einer, der gleich dem frommen Meister sein Leben Gott und der Kunst geweiht, tief, tief in die grosse Künstlerseele und entreisst ihr das so sorgsam gehütete Geheimnis. Wie dem „Knaben im Kyffhäuser" eröffnet sich ihm „eine ungeahnte Wunderwelt, ein Märchenland, das noch niemand geschaut. . . . Die Motive stehen urplötzlich als Wesen von Fleisch und Blut vor seinen Augen, und ein Spuk beginnt, in dem eine dramatische Szene nach der andern an der erschauernden Seele vorüberrollt". Und wieder ist es der Zufall, der plötzlich alles Dunkel erhellt, ein Wort, das dem einlassheischenden Forscher den Schlüssel zu all den Herrlichkeiten in die Hand gibt. Die einzige Bemerkung „Ohne Anschwellung" über dem langgezogenen G führt ihn auf das Standhaftigkeitsmotiv und weist von da mit gebieterischer Macht auf den Versucher, der ihn zu Falle bringen will. Das Wankelmutmotiv fällt dann mühelos in den Schoss.... Der Text tut sein übriges... und auf einmal ist es hell in der Zauberburg und Bruckners Geheimnis liegt offen zutage. Mirabilis Deus in sanctis suis.

Wer wollte, wenn er Griesbachers Studie gelesen, noch im mindesten zweifeln, dass wir Bruckners Herzensgeheimnis vor uns haben, sein ureigenstes Denken und Fühlen! Da alles so klar und durchsichtig offen liegt, dass es uns so selbstverständlich erscheint, sollte Bruckner der einzige sein, dem die geistigen Tiefen und künstlerischen Reize seiner Partitur verborgen blieben? — Nein, Griesbacher ist kein Träumer. Was er geschaut, ist eine Wahrheit, die heute offen zutage liegt. Und die Praxis wird ihre Konsequenzen ziehen müssen. „Die zukünftigen Aufführungen werden einen Gesichtswinkel erhalten, der die dramatische Wucht der Wirkung wesentlich erhöht." Und zieht sich nicht vom Te Deum ein roter Faden hinüber zu des Meisters symphonischem Schaffen? Sollte das Geheimnis, von dem Griesbacher den Schleier gehoben, sich bis dorthin verästeln? Wer will an der Hand des aufgefundenen Fadens weiter eindringen in das reizvolle Labyrinth?


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 04 05 12 006 6